

SUMARIO



Renovación de la Cátedra	7
La terminología musical del flamenco	
El sistema modal y los modos en la música flamenca	9
<i>Lola Fernández Marín</i>	
Flamencos de Jerez:	
Estudio de los registros de Alan Lomax	39
<i>Manuel Naranjo Loreto</i>	
La guitarra flamenca en el conservatorio	65
<i>Roberto Sabater Boix</i>	
Vanguardia y pureza del flamenco:	
El disco de Smash y Agujetas	81
<i>Óscar Carrera</i>	
París y sus flamencos	101
<i>Francisco de la Rosa Retamero</i>	
Galería de raros	
Flamencos tocados por la gracia del «age»	117
<i>Juan Herrera Salazar</i>	
Normas de publicación de originales	125

Revista de Flamencología

<http://revistadeflamencologia.es>

Consejo Editorial

Francisco Rodríguez Pereira, Presidente

Manuel Naranjo Loreto, Secretario

María Jesús Ruiz Fernández, Vocal

Edita

Cátedra de Flamencología de Jerez

Colabora

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

Maquetación

Miguel Angel Castaño

Impresión

Artesano de la Impresión. Jerez

Portada

Dibujos de Manuel Ríos Ruiz, año 1960

ISSN: 2530-4380

Vol. 30-Invierno de 2021

EDITORIAL

UN NUEVO HORIZONTE

Después de ocho años de mínima actividad, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces de Jerez retoma su labor con nuevos miembros y una nueva junta directiva cuyo cometido fundamental será devolver a esta institución, creada hace más de 62 años, al lugar donde le corresponde.

Comienza así una nueva etapa, la búsqueda de un horizonte novedoso que, no obstante, no debe desviarnos del camino emprendido por nuestros antecesores y donde los cinco 'mandamientos' expresados en aquel manifiesto de 1958 seguirán estando vigentes. Recopilar, investigar, conservar, defender y divulgar deben ser el cometido primordial en esta nueva andadura, iniciada el pasado febrero con la máxima ilusión.

Todo el trabajo y dedicación realizado durante estas más de seis décadas de vida de la Cátedra, sigue estando presente dentro de la sociedad y la cultura, tanto en Andalucía como a nivel nacional, de ahí que nuestro objetivo a partir de ahora no sea otro que devolverla a la actualidad, a la primera plana.

Partimos de cero, aunque afortunadamente tenemos el conocimiento y la experiencia de todos esos miembros de antaño que han tendido su mano de sabiduría para que podamos emprender esta nueva etapa de la mejor manera posible, y sobre todo la inquietud y las ganas de los últimos en llegar, predispuestos a aportar su grano de arena.

El primer paso es ya una realidad, el número treinta de la Revista de Flamencología, otro de los legados de nuestra Cátedra y que ahora regresa con otros bríos y adaptados a la sociedad que nos toca vivir, donde lo digital es parte fundamental en nuestro día a día, aunque sin abandonar el papel.

Y como en la Cátedra siempre hemos sido agradecidos, queremos mostrar públicamente nuestro agradecimiento a la Delegación Territorial de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico en Cádiz, comprometida con esta labor divulgativa y pieza importante para que esta nueva etapa de la revista haya comenzado con éxito.

LA RENOVACIÓN DE LA CÁTEDRA

El fallecimiento de Juan de la Plata en 2015 dejó a la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces sin ese faro guía que desde hacía más de cincuenta años había sido su principal motor, provocando un vacío institucional que no quedó relleno hasta casi un año después, cuando a través de Manuel Pérez-Celdrán, otro de sus fundadores, se reactivó la institución de manera interina.

Los mecanismos para renovar la entidad se pusieron en marcha en diciembre de 2019, culminándose el proceso el pasado 5 de febrero cuando en Asamblea General Extraordinaria se aprobó la incorporación de nuevos miembros y la elección de un nuevo y presidente y junta directiva.

La asamblea, celebrada en el Centro Andaluz de Documentación de Flamenco, sede de la Cátedra, eligió “por amplísima mayoría” la nueva junta directiva, liderada por el jerezano Fran Pereira, y conformada por Manuel Naranjo, Mariano Ruiz Carretero, Patricia Noelia Moreno, María Jesús Ruiz y Juan Zarzuela.

El nuevo presidente de la Cátedra es licenciado en Ciencias de la Información, rama de Periodismo, por la Universidad de Sevilla y gran especialista en el arte flamenco. Desde 2002 desarrolla su profesión como periodista en Diario de Jerez, desde donde coordina una sección expresamente dedicada al flamenco. Asimismo, desde 2012 es el coordinador del suplemento especial que este periódico realiza anualmente durante el Festival de Jerez. Rodríguez Pereira es usualmente ponente y conferenciante en múltiples jornadas, congresos y actos. Recientemente impartió en la Academia de San Dionisio una conferencia sobre la ‘Historia de la Fiesta de la Bulería’, tema del que está preparando un ensayo. Desde 2007 dirige el portal www.jerezondo.com con el que promovió, junto a Diario de Jerez, los premios Juan de la Plata al Arte Flamenco.

Manuel Naranjo Loreto, gran experto en flamenco y en folclore, es el secretario de la junta. Naranjo ha dirigido, entre otras publicaciones, la última Revista de Flamencología, dedicada monográficamente a la Navidad y el Flamenco. Compagina su investigación con estudios de Etnomusicología.

Las vocalías las asumen Mariano Ruiz Carretero, economista, especialista en marketing. Ha sido profesor de la UCA y Subdirector General de la Caja de Ahorros de Jerez dirigiendo durante muchos años su Obra Social y Cultural; Patricia Noelia Moreno García, licenciada en Filología Hispánica, ha realizado estudios de posgrado sobre el Arte Flamenco. Ejerce su actividad profesional dentro de la Gestión Cultural en el Ayuntamiento de Jerez; Juan Antonio Zarzuela Alarcón, cantaor y profesor en el Conservatorio Profesional de Danza ‘Maribel Gallardo’ de Cádiz; y María

Jesús Ruiz Fernández, doctora en Filología Hispánica y profesora titular de la UCA, donde imparte literatura de tradición oral, narrativa del Siglo de Oro y patrimonio etnológico.

Asimismo, los nuevos miembros incorporados a la institución son Fermín Lobatón; José María Castaño, Carmen Penélope Pulpón, Julio de Vega, Roberto Sabater; Manuela Ramírez, María del Mar Moreno, Francisco Sánchez Múgica, Nicolás Sosa, Joaquín Carrera, Faustino Núñez y Rafael Infante.

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos de Jerez fue fundada en septiembre de 1958, convirtiéndose en una institución pionera en el estudio y la investigación sobre el arte flamenco. Fue creada a partir de su manifiesto fundacional, que redactaron Manuel Pérez Celadrán y Juan de la Plata.

En más de 60 años de historia, ha abordado la lucha por la promoción del conocimiento y la dignificación del flamenco en todos los ámbitos, manteniendo una larga lista de actividades. Entre ellas se puede hablar de los Premios Nacionales de Flamenco, los cursos internacionales de arte flamenco, la Revista de Flamencología, el Premio de la Crítica del Festival de Jerez y la organización de festivales, entre otros. Asimismo, la entidad fue pionera en la creación de un museo del arte flamenco con la apertura en 1972, en su antigua sede de la calle Quintos. Toda la información bibliográfica y documental sobre este arte recopilada por la Cátedra fue depositada en 2011 en el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

La terminología musical del flamenco

El sistema modal y los modos en la música flamenca

Lola Fernández Marín¹

Resumen. La música flamenca es una parte esencial de un concepto más amplio: el flamenco. Aunque además de música incluye literatura, danza y plástica, el flamenco es principalmente una música. Sin embargo, no ha sido hasta muy tarde que la flamencología ha abordado el estudio técnico-musical del flamenco. En la actualidad, el número de trabajos científicos que abordan con rigor su estudio musical es cada vez mayor. La teorización musical del flamenco establece conceptos y aplica terminologías a sus elementos constituyentes. Uno de los elementos que definen a un lenguaje musical determinado es el sistema por el que se organizan sus sonidos. Este artículo aborda el estudio del sistema modal del flamenco y los modos que lo constituyen. Expone las diferentes nomenclaturas que se emplean en la actualidad, el significado de cada una de ellas y su mayor o menor idoneidad para definir los conceptos musicales correspondientes.

Palabras clave: Música flamenca, musicología del flamenco, teoría musical del flamenco, análisis musical del flamenco, sistemas musicales del flamenco, modo, modalidad, tonalidad, bimodalidad, flamencología musical, modo frigio, modo frigio mayorizado, modo de Mi, modo flamenco, cadencia andaluza, cadencia flamenca.

Abstract. Flamenco music is an essential part of a broader concept: flamenco. Although in addition to music it includes literature, dance and art, flamenco is mainly music. However, it was not until very late that flamencology approached the technical-musical study of flamenco. At present, the number of scientific works that rigorously address his musical study is increasing. The musical theorization of flamenco establishes concepts and applies terminologies to its constituent elements. One of the elements that define a given musical language is the system by which its sounds are organized. This article deals with the study of the modal system of flamenco and the modes that constitute it. Exposing the nomenclatures that are used today, the meaning of each of them and their greater or lesser suitability to define the corresponding musical concepts.

Keywords: Flamenco music, musicology of flamenco, music theory of flamenco, musical analysis of flamenco, musical systems of flamenco, mode, modality, tonality, bimodality, musical flamencology, Phrygian mode, Phrygian mode of Majority, Mi mode, Flamenco mode, Andalusian cadence, flamenco cadence.

1 Es catedrática de Pedagogía y profesora de Flamenco y Tradición oral española en el Máster de Música Española en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Con anterioridad ha ocupado sendas cátedras en los Conservatorios Superiores de Música de Murcia y de Córdoba impartiendo diversas asignaturas en las especialidades de Guitarra Flamenca y Flamencología. Compositora.

1. Flamenco y música flamenca

Con frecuencia se utiliza el término *flamenco* para definir, tanto al conjunto de expresiones que lo configuran, como a una sola de dichas expresiones. En su cuarta definición, la RAE lo considera un adjetivo: «adj. Dicho de una manifestación cultural, o de su intérprete: De carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano» (Real Academia Española, s.f., definición 4). Al margen de lo obsoleta o reduccionista que nuestra Real Academia puede resultar en lo que a flamenco se refiere, entendemos que «manifestación cultural» alude en cierta manera al «conjunto de expresiones» a las que nos referimos. En alguno de mis artículos esboqué una definición de flamenco como concepto multidisciplinar, con la intención de resaltar el elemento musical como sustento principal del conjunto de manifestaciones que lo configuran:

La *música flamenca* es una parte esencial de un concepto más amplio: el *flamenco*. El flamenco es un arte que incluye además de música, literatura, danza y plástica. Pero ninguno de estos componentes podría existir sin la música. El flamenco no es sólo música, pero sí es, sobre todo, música (Fernández Marín, 2008, p. 4).

Efectivamente, el flamenco es principalmente una música², aunque no solo eso: el baile, los textos del cante, la expresión, el timbre vocal, la plástica, son elementos inherentes al flamenco. Pero sin el sustento musical ninguno de estos elementos podría subsistir como flamenco en el sentido más completo de la palabra³. Una guitarra flamenca sonando sola, sin embargo, es flamenco en toda su magnitud. De ahí que pueda resultar riguroso –o simplemente explícito– utilizar la expresión *música flamenca* cuando efectivamente, solo se trate de eso.

2. La musicología del flamenco o la flamencología musical

Aunque el flamenco es más que nada una música, no ha sido hasta muy tarde que la flamencología ha abordado su estudio técnico-musical –salvo excepciones–. La explicación radica, en cierta manera, en que el análisis musical del flamenco ha de hacerse desde el conocimiento profundo de un lenguaje, el musical, que a diferencia del lenguaje oral y escrito, no forma parte de la enseñanza general y de la comunicación al uso, sino que requiere un estudio específico de años y años. Por lo que el interés por analizar e investigar el flamenco en su perfil musical tendría que haber venido del ámbito académico; pero en vez de ser así, el academicismo musical rechazó durante mucho tiempo al flamenco, manteniéndolo apartado de sus instituciones.

La incorporación del estudio de la música flamenca al ámbito académico es más bien reciente. Teorías como que el flamenco no se aprende, hay que nacer con ello, son cada vez más residuales.

2 'Música' está utilizado aquí en el sentido de rango o género, pero con una categoría superior. La taxonomía aplicada al estudio de las músicas en general y del flamenco en particular, es también diversa en la actualidad: música, familia, género, estilo, variante, pueden constituir –en ese orden jerárquico– una opción para la clasificación, pero no la única.

3 Por supuesto, entendemos que hay manifestaciones, como el baile o incluso un recitado de letras flamenca, que son flamenco, aún sin música acompañante. Pero a la postre suponen más un recurso con un efecto determinado y de tiempo limitado.

Afortunadamente, en la actualidad, contamos con un gran número de trabajos científicos que abordan con rigor el estudio musical del flamenco. Expertos y expertas en el conocimiento musical tratan –tratamos– de definir, teorizar, denominar y clasificar la música flamenca, para fijar conceptos que ayuden a su comprensión; facilitando el trabajo a intérpretes e investigadores y ayudando a la normalización de su estudio.

Es a esta heurística musical a lo que desde hace algún tiempo venimos denominando musicología del flamenco, en referencia a una flamencología musical que forma parte de la flamencología multidisciplinar.

3. La documentación musical del flamenco. Algunos tratados teóricos y analíticos relevantes

Quienes con anterioridad a la década de los 90 del siglo pasado nos interesamos por el hecho musical del flamenco, tuvimos gran dificultad en encontrar estudios que satisficieran nuestra curiosidad. La decepción de no hallar ni una sola nota musical en libros que por sus títulos generaban expectativas sobre su contenido («cantes», «cante jondo», «cancioneros», «coplas», «raíces», «orígenes») era constante. La flamencología abordó desde pronto parámetros relevantes del flamenco, como son el histórico, literario, sociológico, etnicista, genealógico o etimológico⁴, entre otros, pero no fue hasta la publicación de la *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossi (1966), que se edita en forma de libro el primer intento de estudio teórico-musical del flamenco propiamente dicho.

Anteriores a la época de Rossi –y procedentes del ámbito académico–, contamos con escritos como *El cante jondo. Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo*, de Manuel de Falla. Es un apéndice a su libro *Escritos sobre música y músicos* (Falla, 1950), en el que el autor realiza su propio análisis musical de lo que en su momento se denominó «cante jondo».

Desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, varios son los estudios que han afrontado el perfil musical del flamenco, describiendo todos o alguno de sus componentes (ritmo, melodía, armonía, forma y texto). Resultan relevantes las aportaciones del folclorista Manuel García Matos, quien se interesó por el análisis musical del flamenco, dedicando diversos escritos y artículos al tema⁵.

En 1987, el músico y matemático Philippe Donnier escribe *El duende tiene que ser matemático*, obra muy breve, con gran cantidad de transcripciones musicales de secuencias guitarrísticas, en las que el autor desmitifica el concepto de «duende» flamenco (Donnier, 1987).

En línea con el perfil musical del flamenco, el pianista José Romero publica en 1996 *La otra historia del flamenco (La tradición semítico musical andaluza)* (Romero

4 Enumerar todos los estudios flamencos realizados desde estas ópticas excedería el objeto de este artículo. Baste con mencionar el que está considerado el primer estudio sobre el flamenco, Colección de cantes flamencos, publicado en 1881 por Machado y Álvarez «Demófilo» (Machado y Álvarez, 1881). Básicamente, un recopilatorio de letras de soleares, seguiriyas, polos, cañas, martinets, tonás, livianas, debilas y peteneras.

5 Reunidos por su hija Carmen García-Matos Alonso en distintos recopilatorios: Sobre el flamenco Estudios y notas (García Matos, 1987) y Manuel García Matos, Artículos y aportaciones breves (García Matos, 2012).

Jiménez, 1996), un tratado musical en toda regla, con abundantes transcripciones a notación, en el que el autor expone sus muy personales teorías arabistas y orientalistas sobre los diversos parámetros musicales del flamenco.

Manuel Granados publica en 1988 *Teoría musical de la guitarra flamenca* (Granados, 1998), un tratado eminentemente musical del flamenco dedicado específicamente a la interpretación guitarrística y en 2004, *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca* (Granados, 2004) también dedicado a la guitarra.

En 2004, la publicación de *Teoría musical del flamenco: ritmo, melodía, armonía, forma* (Fernández Marín, 2004) viene a aportar una teoría general que aborda musicalmente el flamenco a través de sus cuatro componentes principales. En el libro quedan definidos los modos del flamenco con las definiciones y las nomenclaturas que postulamos en este artículo.

Entre los años 2008 y 2017, a partir del marco teórico establecido en el anterior libro citado, ve la luz el método de *Flamenco al piano* con cinco volúmenes (*Soleá, Tangos, Bulería, Alegrías y Seguiriyá*, respectivamente) para el aprendizaje, interpretación, improvisación y composición de los palos flamencos (Fernández Marín, 2008-2017). Además de ofrecer las herramientas para la interpretación al piano de estos palos, brinda información completa sobre su construcción musical a compositores y músicos en general.

En 2008 se edita *Las claves del flamenco*, del pianista de jazz y flamenco Pedro Ojesto, un tratado práctico musical con el que el autor pretende ofrecer «una herramienta técnica de acceso a la música flamenca» (Ojesto, 2008, p. 11).

Los hermanos Antonio y David Hurtado Torres publican en 2009 *La llave de la música flamenca*, libro que según consta en su presentación editorial «pretende construir sobre los antiguos mitos del flamenco, derribados, una nueva historia que, sólidamente asentada sobre pruebas documentales firmes, restituyan el verdadero significado y la justa dimensión del término pureza» (Hurtado Torres, 2009).

Uno de los más recientes y completos estudios sobre los orígenes musicales del flamenco es el realizado por Guillermo Castro en 2014, *Génesis del cante flamenco*, fruto de su tesis doctoral (Castro Buendía, 2014) y según palabras del autor, ampliación de su trabajo previo *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio* (Castro Buendía, 2010).

Los trabajos mencionados son estudios fundamentales para lo que denominamos musicología del flamenco (volvemos a referirnos a ellos más adelante). Otros muchos escritos y trabajos realizados por los autores citados y por otros investigadores de lo musical –cuya mención aquí sobrepasaría la longitud y el objeto de este artículo–, completan el panorama actual y de las últimas décadas en la musicología del flamenco. En especial todos los tratados de guitarra flamenca, que ya en sí representan no solo métodos para la interpretación guitarrística, sino auténticos tratados musicales del flamenco. Un ejemplo a destacar es el *Traité de la guitarre flamenca* de Óscar Herrero y Claude Horns, colección fundamental no solo por su contenido técnico guitarrístico, sino por su contenido teórico musical.

4. El flamenco y el protoflamenco en partitura

En lo referente a la literatura musical propiamente dicha, existen valiosos testimonios musicales con sus partituras correspondientes, a los que la flamencología tradicional no valoró lo suficiente pero que ahora son considerados fuentes relevantes de referencia. Es el caso de la monumental obra realizada por Charles Davillier tras su viaje por España (Davillier, 1874) junto con el ilustrador y músico Gustav Doré en la segunda década del siglo XIX. El trabajo incluye comentarios técnicos sobre ciertos bailes y músicas del sur de España –pertenecientes a lo que hoy llamamos preflamenco o protoflamenco– con algunas partituras musicales añadidas.

ADIOS, MALAGA LA BELLA

INTRODUCTION.

CHANT.

Andante.

Dolce.

PIANO.

Ma- la- ga la bel- la A- dios

Ma- la- ga que si, tier- ra don- de yo

na- ci; pa- ra to- dos fuís- tes ma- dre,

Y ma- dras- tra pa- ra mí

cresc.

Imagen 1. Partitura de malagueña en *Viaje por España* de Davillier

La partitura, bien original o bien resultado de una transcripción a partir de la audición, constituye una fuente imprescindible en la investigación del flamenco. Hasta tal punto que puede contradecir a estudios etimológicos o documentales. En la actualidad, esta fuente es fundamental para musicólogos y musicólogas del flamenco, aunque bien es cierto que la música del flamenco, como música de transmisión oral, no se ha transcrito hasta una época relativamente reciente.

La investigación actual del flamenco se está valiendo de partituras de la música académica que se consideran relacionadas con el flamenco del que fueron predecesoras o coetáneas. Es el caso de gran parte de la llamada «música nacionalista» española, en la que compositores intentaron volcar en sus obras la música identificativa de lo «español», en la mayoría de ocasiones, identificativas de lo «andaluz».

Dentro del sinfín de colecciones de cantos y músicas populares que se publicaron en el siglo XIX, destacan las de Eduardo Ocón e Isidoro Hernández, recopiladores de los que autores fundamentales como Manuel de Falla⁶ extrajeron materiales para la composición de sus obras. Cancioneros como el *Cancionero popular español* de Felipe Pedrell (Pedrell, 1922), quien fue maestro de Falla, son documentos valiosos en los que encontrar vestigios musicales de la música protoflamenca y flamenca.

La obra de guitarristas españoles académicos constituye también una fuente repleta de documentación musical para la investigación de los orígenes de la guitarra flamenca y del flamenco en general. Baste mencionar la obra de Gaspar Sanz, Antonio Santa Cruz y Santiago de Murcia en los siglos XVII y XVIII, de Julián Arcas en el XIX, o las numerosas transcripciones de guitarristas flamencos del siglo XX y XXI, como ejemplos de documentos musicales relevantes para el estudio y la teorización musical del flamenco.

5. La teoría y el análisis musical del flamenco

El estudio de cualquier música requiere afrontar parcialmente cada uno de los elementos que la constituyen: sistemas, melodías, ritmos, armonías, estructuras formales. En las músicas academizadas, el análisis de cada uno de estos elementos tiene una larga trayectoria y aplica terminologías consolidadas. Esto no significa que en el ámbito académico-musical no convivan diferentes sistemas de análisis y de nomenclaturas; la libertad de cátedra posibilita utilizar y promover denominaciones diferentes en función de las adscripciones o preferencias de los docentes y teóricos.

La música flamenca se halla en una etapa de adquisición de conceptos, con sus nomenclaturas correspondientes, de la misma manera que ocurre desde siglos en la música clásico-académica. La teorización musical del flamenco requiere una terminología específica para los diferentes parámetros que la constituyen.

6 Uno de los ejemplos más claros de esta «toma» de documentación musical por parte de ciertos compositores, es el Polo de las Siete canciones populares españolas de Falla (Falla, 1922, pp. 28-32), muy similar al Polo gitano publicado por Eduardo Ocón en sus Cantos Españoles (Ocón, 1888, pp. 92-99).

6. Elementos de una música. Elementos de la música flamenca

Como hemos mencionado, el análisis y la teorización de cualquier música o lenguaje musical, incluida la música flamenca, se realiza a través del estudio de sus elementos. De los elementos constituyentes relacionados, nos ocupamos en este artículo de los sistemas del flamenco, por lo que describimos a continuación y de manera general, los elementos relacionados con el parámetro sistema: la melodía, la armonía y en cierto sentido, también la estructura formal, ya que hay palos flamencos que presentan diferentes sistemas según la sección del palo de que se trate.

Dejamos para otra ocasión el análisis de la rítmica flamenca, susceptible de abordar desde distintas teorías y transcripciones, por lo tanto sujeta también a controversia musicológica.

6.1. Melodía. La melodía en el flamenco

La melodía, definida de manera sencilla, es una línea horizontal de sonidos sucesivos. Por lo general, es la superficie de la música, lo que queda en el oído con más facilidad. Puede producirse sola o acompañada por otros elementos (melodías secundarias, acordes, percusión).

En el flamenco la melodía viene representada principalmente por la voz del cantante. Pero no sólo, también los instrumentos del flamenco «cantan» melodías, bien reproduciendo las líneas del canto, bien creando sus propias melodías instrumentales.

Un ejemplo de melodía desnuda y clara en el flamenco son los cantes sin acompañamiento o «a palo seco», algunos de los cuales tratamos más adelante al abordar el sistema de los modos en el flamenco.

6.2. Sistema. Los sistemas del flamenco

El concepto que quizás entraña más dificultad para su definición y comprensión es el de sistema musical. Definido técnicamente, el sistema musical es el «conjunto de sonidos de una música y las leyes de organización de dichos sonidos al configurar la melodía y la armonía»⁷. Los sistemas definen a los diferentes lenguajes musicales.

El hecho musical es siempre anterior a su teorización y sistematización⁹. La teoría no precede a la música sino que la analiza con posterioridad para fijar conceptos. Para su sistematización, los sonidos de una música se disponen de manera sucesiva ascendente o descendientemente, constituyendo el modo o escala¹⁰ matriz del sistema. En función del número de sonidos que lo constituyan, los modos se denominan tetratónicos (cuatro sonidos) pentatónicos (cinco), heptatónicos (siete), etc.

⁷ Fernández Marín, Lola: definición propia.

⁸ La aplicación más usual del término es para los sonidos afinados pero existen también sistemas rítmicos.

⁹ Aunque también se crea música invirtiendo el orden, componiendo a partir de un sistema fijado por la teoría, algo que ocurre principalmente en la música clásico-académica.

¹⁰ Modo y escala se usan a menudo como sinónimos pero no son siempre lo mismo. El modo lo constituyen los sonidos matrices o estructurales del sistema, sobre los que se pueden construir acordes cuando el modo se armoniza. Escala, además de usarse como sinónimo de modo, es una serie sucesiva de notas que se genera desde distintas notas del modo; cada nota y acorde del modo puede generar una escala.

Las distancias de altura que existen entre los sonidos de una escala marcan también la tipología del sistema. Estas distancias reciben nombres diferentes en función de su longitud (de mayor a menor: tono, semitono, coma, cent, etc). La afinación adoptada por la música clásica occidental para el sistema tonal¹¹ «temperó» los sonidos de una escala, reduciendo las distancias entre sonidos consecutivos a dos tipos: tono y medio tono (o semitono). Y estableció el semitono como distancia mínima entre dos notas.

La escala heptatónica o de siete sonidos (base de la música occidental) se compone de cinco distancias de tono y dos de semitono. Las diferentes combinaciones de estas distancias dan como resultado diversas maneras de constituirse las escalas de un sistema. Estas diferentes combinaciones de tonos y semitonos, unidas a comportamientos melódicos asociados, constituyen los denominados modos musicales.

Cada uno de los sonidos de un modo puede ser la base de un acorde (varios sonidos simultáneos); en este caso, el modo está armonizado. Tratamos en capítulos posteriores cuáles y cómo son los sistemas musicales y los modos que utiliza la música flamenca, con sus nomenclaturas correspondientes.

6.3. Armonía. Las armonías del flamenco

Varios sonidos sonando simultáneamente generan la armonía. No en todas las épocas de nuestra historia musical ha existido la armonía ni existe en todas las culturas musicales. En la música clásica occidental, la armonía surge entre los siglos XV y XVI como resultado sonoro de varias melodías superpuestas sonando a la vez, a lo que se denominó polifonía.

Las músicas modales, por lo general, son monódicas, se caracterizan por la ausencia de armonía. Así fue la música clásica occidental anterior a la polifonía y así son muchas músicas modales del mundo en la actualidad.

El flamenco, también en su constitución armónica, es singular. Gran parte del flamenco es, como ya hemos mencionado, modal. Pero en las formas flamencas modales con acompañamiento instrumental, se trata de una modalidad armonizada, producto de la diversidad de músicas sobre las que se fundamentó; algunas puramente monódicas, de procedencia oriental y mediterránea; otras, músicas de danza, acompañadas con guitarras, produciendo sonidos simultáneos (acordes). La evolución de la guitarra acompañando al cante y posteriormente como solista, ha dado como resultado unas armonías singulares, que son representativas de la música flamenca.

6.4. Forma o estructura formal. La forma en el flamenco

La forma en música es la arquitectura de la obra, el conjunto de secciones que la constituyen y cómo se organizan. En su evolución, la música clásica ha ido incorporando formas musicales típicas o estándares sobre la base de las cuáles los compositores han creado sus obras: fuga, suite, sonata, impromptu, son algunas de ellas.

El conjunto de palos o cantes del flamenco constituye en sí mismo un «universo» formal. El flamenco no es un estilo o una forma concreta: es un conjunto de géneros, subgéneros y estilos, cada uno de los cuáles posee sus características musicales identificativas, incluida una estructura formal definida. En este sentido, la música

11 Sistema que explicamos en capítulos posteriores.

flamenca no es ni puede ser improvisada en su totalidad, tiene que estar constituida conforme a una estructura musical concreta.

José Romero utiliza este concepto de macro-forma musical, aplicado a los estilos o géneros del flamenco, en el título y tema de uno de los capítulos de su tratado *La otra historia del flamenco*. Es el capítulo «Formas musicales andaluzas flamencas», en el que el autor distingue entre «Formas musicales jondas, formas musicales no jondas, formas musicales flamencas de procedencia folklórica y formas musicales de los siglos XVII, XVIII y XIX (recogidos por el Sr. Cotarelo y Mori) que suponemos de origen flamenco» (Romero Jiménez, 1996, pp. 59-69).

La forma se puede aplicar en el flamenco también en el sentido de micro-forma, designando las secciones internas de un estilo; las que corresponden al canto, al acompañamiento guitarrístico y al diálogo entre ambos actores.

Este es el significado que Pedro Ojesto aplica el término en su libro *Las claves del flamenco* para designar al glosario de elementos en la interacción entre guitarra y canto en una interpretación flamenca (Ojesto, 2008).

En 2004, el término forma parte del título y constituye un capítulo específico de *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma* (Fernández Marín, 2004). Se aborda en su doble aplicación: para definir la estructura de un estilo flamenco y para definir las secciones internas de la interpretación.

7. Los sistemas musicales

Para exponer un panorama sobre los diferentes sistemas musicales que se han dado a lo largo de la historia de la música y también en el marco de las distintas culturas, en el pasado y en la actualidad, hemos de separar los contextos en los que estos han tenido y tienen lugar. La música «culta» occidental ha tenido como base diversos sistemas musicales, en cierta manera siguiendo un orden lineal, dando paso unos a otros a través de la evolución del sistema. Básicamente y grosso modo, los sistemas han sido tres: modalidad, tonalidad y atonalidad.

La modalidad y la tonalidad son también sistemas en los que se basan músicas no académicas o «etnomúsicas», consideradas objeto de estudio de la etnomusicología, entendiendo esta última como «el estudio de los acervos culturales de pueblos no occidentales (...) incluye el análisis de la música occidental desde una perspectiva antropológica. La etnomusicología, en tanto que cultura occidental, puede ser considerada en la actualidad como un fenómeno de Occidente» (Nettl, 1983, p. 25)

Y una de estas músicas es el flamenco. Modalidad y tonalidad son los sistemas sobre los que se basa toda la música flamenca.

7.1. Modalidad o sistema modal. Los modos

El comportamiento de la música clásica occidental, desde la antigüedad hasta los siglos XV-XVI en los que aflora la tonalidad, así como en la música de otras culturas o civilizaciones y en gran parte de nuestra música tradicional, responde a lo que entendemos como modalidad o sistema modal.

La música modal, a grandes rasgos, se caracteriza por lo siguiente:

- Está constituida por una sucesión horizontal de sonidos, sin construcción

vertical, es decir, sin bloques de sonidos que suenan a la vez, sino una línea melódica, bien sola o bien sobresaliendo si existen sonidos secundarios que la envuelven.

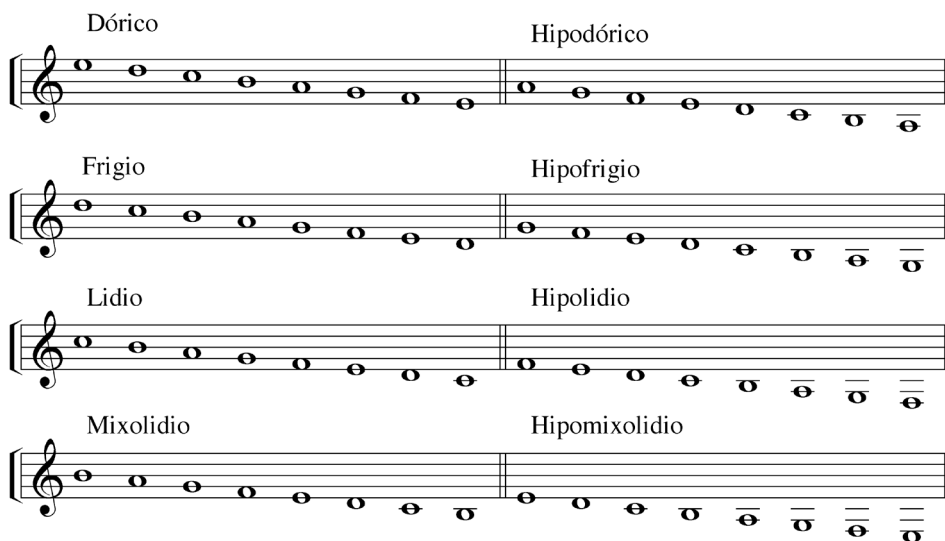
- Los sonidos se suceden principalmente sin saltos entre unos y otros sino por lo que llamamos notas o grados conjuntos.
- Es una música eminentemente vocal, está estrechamente relacionada con un texto, mensaje principal que hay que transmitir al oyente.
- Al ser eminentemente vocal, el ámbito de la melodía (distancia entre la nota más grave y más aguda) es limitado, en concordancia con las posibilidades de la voz.
- Existen unas notas protagonistas que asumen las funciones de tensión y relajación. Estas son, respectivamente, la nota final y la nota recitativa, notas que quedaron posteriormente en el sistema tonal como tónica y dominante -términos aplicados tanto a la primera y quinta nota de la escala, como a los acordes que se construyen sobre cada una de ellas-.

7.2. Los modos de la antigua Grecia

Quizás el principal antecedente teórico-musical del que partir en la evolución de nuestra música clásica occidental sea el sistema modal utilizado en la antigua Grecia. Aunque no se sabe cómo sonaba realmente su música, sí se sabe cómo los griegos organizaban los sonidos en modos. Eran siete modos heptatónicos -resultado de la suma de dos tetracordos-, representados descendentemente.

En el siguiente gráfico se muestran los cuatro modos principales, con el nombre asociado a cada uno. De estos cuatro modos surgían otros cuatro secundarios denominados igual que los principales pero con el prefijo hipo; se construían emplazando las cuatro notas superiores del modo en su parte inferior.

Imagen 2. Modos griegos. Fuente: elaboración propia

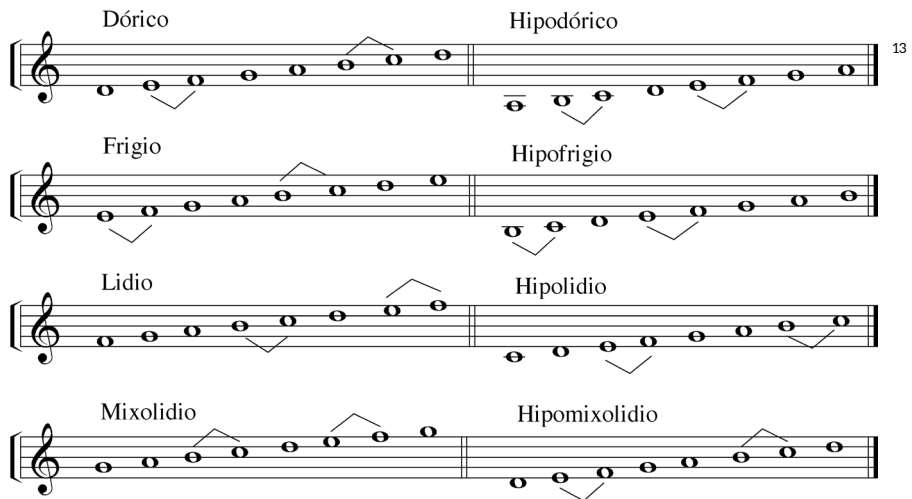


El primero de los modos griegos, el dórico, es el que posteriormente constituyó la base de la mayor parte del flamenco modal y la totalidad del flamenco modal acompañado instrumentalmente. En musicología y etnomusicología es denominado modo de Mi, atendiendo a su nota primera o principal. La distancia de medio tono entre su nota primera (mi) y la inmediatamente superior (fa) constituye la esencia de la sonoridad reconocida como flamenca.

7.3. Los modos gregorianos o eclesiásticos

El sistema de los ocho modos se utilizó en las liturgias, tanto en la bizantina como posteriormente en la liturgia cristiana, en el llamado canto gregoriano. La música gregoriana incorpora la nomenclatura del sistema griego de modos pero con la correspondencia de nombres alterada. Es decir, se aplicaron los mismos nombres a modos diferentes¹². Los nuevos modos gregorianos o eclesiásticos fueron los siguientes:

Imagen 3. Fuente: Elaboración propia

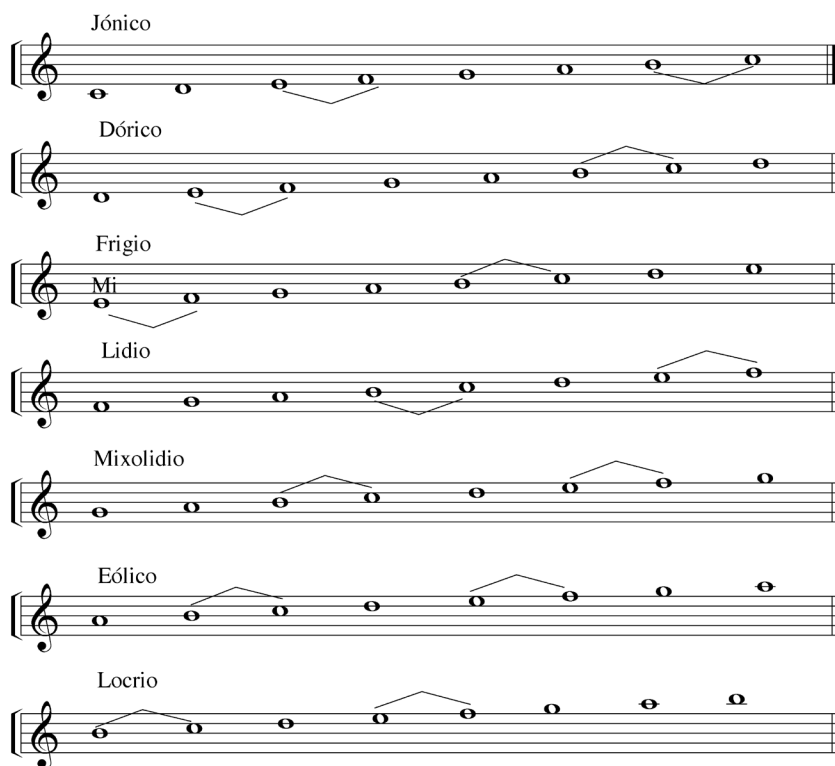


Tras una ampliación y reestructuración del sistema en el siglo XVI, estos modos antiguos se establecieron de la siguiente manera:

12 «En el siglo VI d. C., Boecio transcribió las escalas de tonos, y tomándolas por escalas modales legó a los músicos de la Edad Media errores de denominación que perduraron durante largo tiempo. Los intérpretes de Boecio aplicaron los nombres griegos a sus escalas auténticas y plagales (...) los nombres griegos empleados en la nomenclatura de las escalas pasaron a designar escalas que nada tenían que ver con las escalas griegas originales» (Hervás Vila, 1997).

13 Los ángulos indican las distancias de medio tono; el resto de distancias son de un tono.

Imagen 4. Fuente: Elaboración propia



Observamos que el modo tercero, el modo de Mi, del que hemos subrayado su protagonismo en el flamenco, pasa de denominarse dórico a denominarse frigio. Esta nomenclatura es la que utilizamos en la actualidad para referirnos a este sistema de modos y también en otras músicas actuales como el jazz, donde se improvisa sobre la base de dichos modos.

8. Los sistemas musicales del flamenco

El flamenco se ha construido a partir de la fusión de diversas culturas musicales que se han dado cita, simultáneamente o sucesivamente, en el territorio que ahora denominamos España; principalmente en Andalucía, aunque no solo. Las diferentes músicas que han participado en su configuración han hecho que en el flamenco confluyan diferentes sistemas musicales. Existe flamenco modal y flamenco tonal, o sea, tonalidad y modalidad, y a determinados géneros se les cataloga como bimodales por combinar ambos sistemas en un mismo cante o palo.

9. La modalidad en el flamenco. Los modos del flamenco

9.1 El modo frigio o modo de Mi (dórico griego)

La modalidad en el flamenco viene representada principalmente por el tercero de los modos antiguos que hemos expuesto con anterioridad. La distancia de medio tono que existe entre la primera y segunda nota del modo es la esencia de la sonoridad flamenca.

Modo frigio

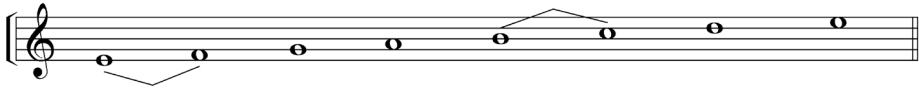


Imagen 5. Fuente: elaboración propia

Como también hemos expuesto, este modo ha recibido varios nombres: fue el modo dórico griego y más tarde el modo frigio eclesiástico. Recibe también el nombre de la primera de sus notas: modo de Mi.

Modo de Mi es pues, equivalente a modo frigio, pero cuando a este modo se le denomina dórico es necesario explicitar que se está aplicando la nomenclatura de los modos griegos, por la confusión que puede generar. Por ejemplo, En su Teoría de la guitarra flamenca, Manuel Granados utiliza «Modo Dórico» para referirse al modo frigio, aclarando antes que se trata del «modo Dórico griego» (Granados, 1998, p. 39).

Cada vez menos teóricos utilizan el término dórico para designar al modo de Mi y por nuestra parte, consideramos más apropiado utilizar la denominación de modo frigio. Frigio es el nombre que recibe desde que se utilizaron los nombres griegos para los modos eclesiásticos, quedando el modo de Mi como frigio. Es también el nombre generalizado en el jazz y las músicas modernas.

9.2. El modo frigio mayorizado (o modo de Mi cromatizado)

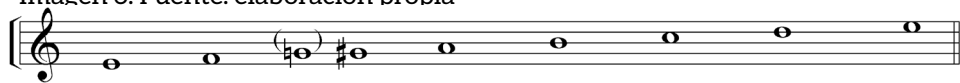
Ocurre que en la música tradicional de Andalucía y de gran parte de España, en la música flamenca y en la música clásica «nacionalista» española, este modo frigio incorpora una nueva nota en determinados movimientos melódicos. Es la tercera nota del modo elevada medio tono, es decir, mayorizada¹⁴. Pero esta nota no es una nota estructural o fija sino que se da en determinados movimientos o gestos melódicos. Una misma melodía incorpora las dos terceras, la 3ª mayor y la 3ª menor, cada una de ellas en función de la circunstancia melódica.

Este modo que combina las dos terceras, en función de la direccionalidad de la melodía, recibe el nombre de frigio mayorizado. En algunos ámbitos es denominado también modo de Mi cromatizado.

¹⁴ La tercera natural del modo representa un intervalo de tercera menor con respecto a la nota inicial, por lo que, esta nueva tercera, al estar elevada medio tono, constituye una tercera mayor.

Modo frigio mayorizado

Imagen 6. Fuente: elaboración propia



Y su comportamiento sigue unas pautas determinadas. Así como en ciertas músicas orientales y mediterráneas esta tercera alterada es estructural, o sea, una nota propia del modo –que no convive con la tercera menor–, en el flamenco clásico y en las músicas tradicionales españolas que se basan en este modo, aparecen las dos terceras, aunque no seguidas una de la otra, sino en fragmentos diferentes. De igual manera, la tercera mayor no suele aparecer seguida o precedida de la segunda nota del modo, como sí ocurre en las músicas orientales. Así lo indica García Matos en su artículo sobre La vida breve de Manuel de Falla: «cromatismo de segunda aumentada que Falla adopta, cromatismo que, dicho sea de paso, siempre en nuestra canción presentó un menor uso que el que obtiene el llano diatónico empleado por el fragmento de melodía granadina que damos y otras de las que le suceden¹⁵» (García Matos, El folklore en «La vida Breve» de Manuel de Falla, 2012, p. 442).

Obsérvese la siguiente transcripción de la siguiente debbla en modo frigio mayorizado¹⁶; en los dos primeros tercios del cante sólo se da la tercera mayor (sol sostenido) nunca precedida o seguida de la segunda (fa); a partir del tercer tercio el cante comienza su descenso utilizando solamente la tercera menor (sol).

Debla de Tomás Pavón por Gabriel Moreno¹⁷

Imagen 7. Fuente: elaboración propia

A - ay Ay - los he - rre - ros - - - o - - - - -

o - - - - - de la ca - - - va -

E - llos llo - ra - ban a - - - - -

a - - - - - de - - - pri - me - - - ro

Cuan - do se - mu - - - - rió To o - más - - -

ten. Ay el me - jor de - - - - el mun - do - en - te - ro

Ambos modos, el frigio y el frigio mayorizado, son modos melódicos; es decir,

¹⁵ En referencia a un pasaje de «Canto de Granada impreso en la páginas 112-15 de la colección Ecos de España de José Inzenga (Barcelona, s.a.)»

¹⁶ Se ha trasladado a Mi, el cante real está en Si frigio mayorizado.

¹⁷ (Moreno, 2008, Disco 1, corte 5)

se producen en la melodía, bien en la voz de los cantes, bien en las melodías instrumentales.

Si la melodía no contiene la tercera mayor, la nomenclatura apropiada a aplicar es la de modo frigio o modo de Mi. Si contiene la tercera mayor o ambas terceras, la nomenclatura apropiada a aplicar es la de modo frigio mayorizado –modo de Mi cromatizado en ambientes musicológicos–.

Por qué es preferible el uso de modo frigio y frigio mayorizado en vez de modo de Mi y modo de Mi cromatizado

La nomenclatura modo de Mi presenta, a nuestro parecer, algunos inconvenientes en la práctica musical. Este modo se transporta a diferentes alturas para la interpretación instrumental. Es decir, se puede interpretar desde otra nota diferente de mi de las doce que componen nuestro sistema temperado. Para indicar que el modo se realiza desde otra nota que no es el mi, tenemos que añadir la nota de partida: modo de Mi desde la, Modo de Mi desde sol, etc. Nombrar dos notas para definir un modo resulta confuso y menos ágil que utilizar la frigio, sol frigio, etc. En la práctica instrumental y en el análisis, esta última opción es la más cómoda y la más utilizada.

La utilización de modo de Mi cromatizado en vez de modo frigio mayorizado puede suponer también un problema de falta de rigor, ya que cromatismo actualmente¹⁸ significa en música un avance de semitono: por ejemplo, la secuencia sol-sol sostenido es un cromatismo. Pero estas dos notas no se producen sucesivamente en el comportamiento del modo frigio mayorizado; más bien al contrario, no se encuentran, ya que la presencia de una de ellas en un gesto melódico, implica la ausencia de la otra. Por estos motivos expuestos creemos en la conveniencia del uso de modo frigio y modo frigio mayorizado en vez de modo de Mi o modo de Mi cromatizado.

9.3. El modo flamenco

Aunque una de las características fundamentales de la música modal es la monodía, –o sea, una línea horizontal de sonidos– y la característica fundamental de la tonalidad es la construcción de acordes sobre las notas del modo, existen músicas modales armonizadas: el flamenco es una de ellas.

Cuando la guitarra u otro instrumento polifónico acompaña a la voz en un cante en modo frigio o frigio mayorizado, realiza acordes sobre cada una de las notas del modo. Y estos acordes constituyen el modo frigio armonizado.

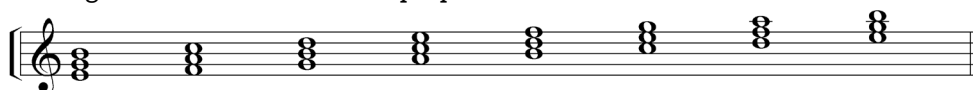
Pero esta armonización del modo frigio se produce de una manera especial: el acorde de la primera de sus notas, al que llamamos tónica, mayoriza la tercera. Esta mayorización de la tercera no es exactamente igual que la mayorización de algunas terceras en las melodías en modo frigio mayorizado: se produce siempre y se produce sólo en la tónica del modo.

A continuación mostramos los ejemplos de lo que sería el modo frigio armonizado con su tónica sin mayorizar y el modo frigio mayorizado con el acorde sobre la tercera mayor del modo. Ninguno de los dos constituyen la armonía del flamenco:

¹⁸ Decimos actualmente porque entendemos que este término puede responder a la clasificación que en la música antigua y en las músicas orientales se hace de los tres tipos de intervalo: diatónico, cromático y enarmónico, en el que cromático significa intervalo de semitono.

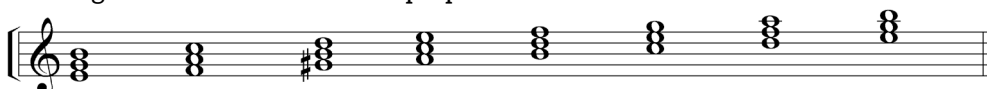
Modo frigio armonizado

Imagen 8. Fuente: elaboración propia



Modo frigio armonizado con acorde sobre la 3ª mayor

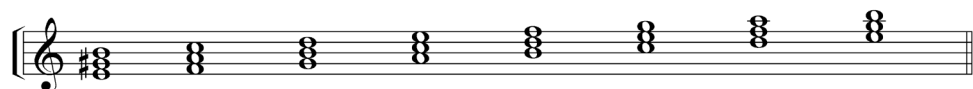
Imagen 9. Fuente: elaboración propia



El modo armónico que se utiliza en el cante flamenco modal con acompañamiento es el modo frigio armonizado con el acorde de tónica (o grado I) mayorizado. Este modo, con ciertas disonancias que detallamos más adelante, es el denominado modo flamenco:

Modo flamenco (Modo frigio armonizado con la tónica mayorizada)

Imagen 10. Fuente: elaboración propia



En el flamenco, los cantes modales básicos se acompañan con el modo flamenco a la altura (o tono) que cada cante requiera. Hablamos de seguriya, serrana, liviana, soleá, caña, polo, bulerías, tango, tientos, mariana.

Según los datos que manejamos, el término modo flamenco –como designación del modo que se utiliza en los palos flamencos acompañados– se utiliza por vez primera en el volumen 3 del *Traité de guitarrre flamenca* de Oscar Herrero y Claude Worms: «La soleá se toca en modo flamenco de mi, o “por arriba”» (Herrero, 1997, p. 8). Para la descripción del modo, los autores nos remiten al primer volumen del tratado en el que sin embargo, no habían utilizado esta nomenclatura sino la de modo frigio para referirse al mismo al que un año después denominan modo flamenco (Herrero, 1996, p. 10).

En 2004 Manuel Granados también incluye el término en su libro *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca*.

Ese mismo año aparece *Teoría musical del flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*, de Lola Fernández Marín, en el que modo flamenco queda definido de la siguiente manera:

Quando el modo frigio se armoniza para el acompañamiento instrumental al cante, la mayorización de la tercera está presente en el acorde de tónica, constituyéndose así el modo flamenco (...) Las melodías de los cantes cuyo acompañamiento está basado en los acordes del modo flamenco, se desenvuelven en modo frigio, por ser este el modo a partir del que surge el modo flamenco, pero a menudo presentan la tercera mayorizada como corresponde al acorde de tónica flamenca (frigio mayorizado) (...) Esta tercera no es siempre mayor, se alterna con la tercera menor propia del modo frigio, sobre todo en movimientos melódicos descendentes hacia la tónica, produciéndose así,

a veces, un choque entre la tercera menor de la melodía y la tercera mayor del acompañamiento, rasgo característico de la estética flamenca (Fernández Marín, 2004, p. 68)

En la actualidad, modo flamenco es ya una denominación instalada en la terminología musical flamenca, baste con revisar diferentes artículos, publicaciones, tesis. Algunos autores que lo utilizan son por ejemplo, Alejandro Román en *La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y del jazz* (Román), Inmaculada Morales en *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile* (Morales Peinado, 2017), Manuel Cera en *Sobre el modo flamenco y sus funciones tonales* (Cera, 2018), Álvaro Guijarro en *Modo flamenco y modo del repertorio de los Bardos Bakhshi de Turkmenistán: análisis comparativo* (Guijarro, 2017) o Víctor Díaz Lobatón en *La armonía en el flamenco* (Díaz Lobatón, 2010), entre otros.

A veces se utiliza el término modo flamenco como sinónimo de otros conceptos que ya hemos definido con anterioridad, lo que puede generar confusión. Es el caso de las referencias de Faustino Núñez en su web flamencópolis:

Tres son los modos más utilizados para armonizar el cante flamenco, primero la tonalidad modal andaluza, también conocida como modo frigio, cadencia andaluza o modo flamenco, la más característica del género (...) La tonalidad modal andaluza, también llamada modo frigio, cadencia andaluza, frigio-flamenco o, lo que es peor, frigio mayorizado, se basa en principio en la armonización de los cuatro tonos del modo de Mi (coincidente con el modo frigio medieval), que se caracteriza por el intervalo de medio tono el primero y segundo grado. Los cuatro acordes que resultan de armonizar el modo frigio, forman la famosa cadencia: La menor – Sol mayor – Fa mayor – Mi mayor (Núñez, 2011)¹⁹

Núñez utiliza un término más a añadir a la variedad de nomenclaturas: la tonalidad modal andaluza y enumera una serie de términos sinónimos, cada uno de los cuales hemos descrito como hechos musicales diferentes, por lo tanto susceptibles de terminologías distintas. En otro párrafo, el autor utiliza también el término modo andaluz: «Los fandangos instrumentales de esta época también contribuirán al nacimiento del modo andaluz» (Núñez, 2011)¹⁹. Tres son por lo tanto las nuevas nomenclaturas que usa Núñez para designar a lo que hemos denominado modo flamenco: tonalidad modal andaluza, modo frigio-flamenco y modo andaluz.

Frigio-flamenco es también la opción de Guillermo Castro para denominar al modo flamenco: «Que nosotros denominaremos frigio flamenco en muchos de los casos (...) Por extensión al uso de este anterior modo, llamaremos a la tonalidad resultante frigia flamenca» (Castro Buendía, *Génesis Musical del cante flamenco*. 2014, vol. I p. 103) y de Carlos Galán en su publicación *Improvisación en el flamenco* (Galán, 2020), según el autor²⁰, para diferenciar a este modo de los modos tonales mayor y menor que también son utilizados por la música flamenca.

Por nuestra parte, no consideramos que la denominación frigio flamenco pueda dar lugar a confusiones, como sí ocurre con otras denominaciones, pero nos parece redundante. Entendiendo modo flamenco bajo la definición que hemos aportado en párrafos anteriores, no creemos necesario utilizar un doble nombre ya que no puede confundirse con ningún otro modo (véase también el apartado «La tonalidad o sistema tonal»).

19 [En línea] Consultado el 14 de octubre de 2020.

20 Galán, Carlos: comunicación directa.

Pedro Ojesto denomina a este modo tonalidad flamenca (Ojesto, 2008, p. 43). Consideramos que aplicar el término tonalidad puede suponer una contradicción, ya que significa en sí mismo un sistema diferente del de modalidad, que es el que aquí tratamos. La escala que Ojesto presenta como matriz de la tonalidad flamenca es la que mayoriza la tercera: «esta escala flamenca, matriz de la que llamamos tonalidad flamenca (...) se la puede ver como un modo frigio (...) con la inclusión de la tercera mayor» (Ojesto, 2008, p. 40). Esta escala no puede ser la base del modo armonizado, ya que el modo flamenco construye su acorde tercero sobre la tercera sin mayorizar. El mismo autor así lo reconoce cuando al presentar los acordes sobre esta escala mayorizada, niega que sean los acordes de la tonalidad flamenca: «Pero estos no son los propios de la tonalidad flamenca, donde esa alteración de la escala (...) sólo se contempla en el acorde de la tónica y los demás acordes son los consecuentes de la armadura» (Ojesto, 2008, p. 42).

10. La tonalidad o sistema tonal

La tonalidad se estableció sobre dos de los modos antiguos: el modo jónico o modo de Do y el modo eólico o modo de La. El gusto compositivo se fue decantando por estos dos modos, a la vez que la construcción musical pasaba de la horizontalidad imperante a la verticalidad. La simultaneidad de los sonidos generó una sistematización de los acordes (grupos de sonidos simultáneos sobre cada nota del modo).

La tonalidad se caracteriza pues por estar reducida solo a dos modos, mayor y menor, pero con una gran desarrollo de los acordes de cada uno de esos modos. Las funciones de tensión, semitensión y relajación se ven reforzadas con respecto a la música monódica al venir representadas por acordes en vez de por un sonido solamente.

Nuestra música clásica occidental, desde el barroco hasta el siglo XX, en el que surgen lenguajes no tonales y también una neo-modalidad, se basa exclusivamente en la tonalidad. También la mayor parte de las músicas comerciales, urbanas, el jazz, gran parte de la música popular y una parte importante de la música flamenca.

Modos mayor y menor con sus acordes tríadas correspondientes:

Imagen 11. Fuente: Elaboración propia

Do mayor

I II III IV V VI VII I

La menor

I II III IV V VI VII I

Cadencia andaluza

Diversos géneros del flamenco son tonales. En modo mayor están la mayoría de las Cantiñas o Cantes de Cádiz, la cabal, las bulerías de Cádiz, ciertas sevillanas, la guajira, el garrotín, los tanguillos y la rumba. Aunque algunos de estos estilos puedan aparecer con cambios al modo menor y/o al modo flamenco. En modo menor están palos de procedencia hispanoamericana como la milonga, la vidalita

y la farruca; algunas alegrías, algunos tangos, ciertas rumbas y ciertas sevillanas. De igual manera, algunos de ellos presentan también internamente cambios a otros modos.

Como bien explican los hermanos Hurtado Torres «el empleo que estos estilos hacen de la Tonalidad, en realidad, es bastante simple, limitándose, casi con exclusividad, a las tres funciones básicas de Tónica, Dominante y Subdominante, y en muy contadas ocasiones, la Dominante de la dominante (V del V)» (Hurtado Torres, 2009, p. 131)

A pesar de que estos palos en modo mayor y menor son flamencos, no podemos catalogar a los modos mayor y menor como modos flamencos. Siguen siendo modos tonales con comportamiento tonal.

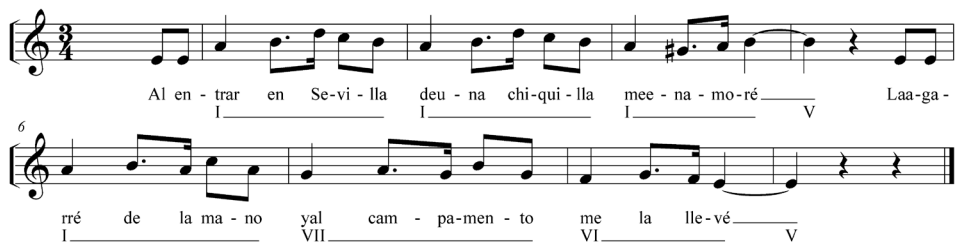
10.1. El modo menor y la cadencia andaluza

En la imagen 11 se observa que los cuatro últimos acordes del tono de La menor coinciden con lo que hemos denominado cadencia andaluza, en su versión más sencilla. Efectivamente, hay una relación entre el modo menor y la cadencia andaluza que se manifiesta en muchas canciones tradicionales andaluzas y españolas que presentan una ambigüedad en su sistema matriz ya que, comenzando con un comportamiento propio del modo menor, en el que la función de reposo radica en el grado I, finalizan descendiendo por la cadencia, trasladando dicha función al acorde V (I en el modo flamenco).

El siguiente es un ejemplo de canción cuya primera semifrase responde a la fórmula tonal de pregunta (I/ I/ I/ V) que en vez de continuar con lo que sería una respuesta tonal «ortodoxa» (V/ V/ V/ I) resuelve con la cadencia andaluza reposando en el grado V del modo menor, convirtiéndolo en el I de un hipotético modo flamenco:

Canción de rueda de Madrid²¹

Imagen 12. Fuente: Elaboración propia



A pesar de que el acompañamiento de esta canción requiere un acorde de Mi mayor en el reposo final (I flamenco y V del modo menor), en el penúltimo compás la melodía no incluye el sol sostenido, ya que está precedida y seguida de la segunda nota del modo (fa) –evitando así el intervalo de tono y medio propio de músicas orientales y mediterráneas–.

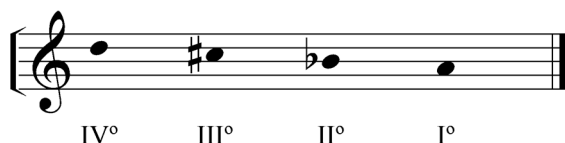
21 Transcripción del recopilatorio de García Matos, Manuel: Magna Antología del Folklore Español.

La coincidencia entre la tendencia a descender desde la tónica del modo menor hasta su dominante y el primer tetracordo del modo frigio (en ambos casos la-sol-fa-mi) ha hecho que haya diferentes opiniones sobre el origen de esta cadencia y en definitiva, sobre el origen modal del flamenco: ¿se origina a partir del modo menor o se origina por influencia del modo frigio (dórico en la antigua Grecia) proveniente de las culturas orientales y mediterráneas que se dieron cita en el sur de la península?

Para José Romero no hay duda del origen, ya que denomina a este tetracordo descendente «cadencia arábigoandaluza», proveniente de «nuestra escala modal arábigo-andaluza» (Romero Jiménez, 1996, p. 31) en referencia, respectivamente, al primer tetracordo del modo frigio mayorizado y al modo completo.

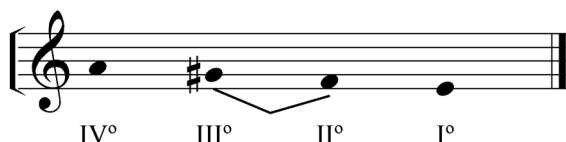
Cadencia arábigo-andaluza según José Romero

Imagen 13. Fuente: elaboración propia a partir de Romero, p. 31



Transportada a Mi

Imagen 14. Fuente: Elaboración propia a partir de Romero, p. 31



Discrepamos de Romero en que, como venimos indicando, melódicamente no se suelen dar en el flamenco ni en la música tradicional española la segunda y la tercera notas consecutivas.

Guillermo Castro opina que la cadencia andaluza fue utilizada para armonizar cantes en modo frigio:

Lo más probable es que los músicos flamencos hayan tomado prestada esa progresión armónica llamada «cadencia andaluza», y la hayan utilizado para armonizar algunos cantos en modo frigio, cantos que posiblemente son más antiguos en su origen que el uso de esa cadencia. Otra cosa probable, a raíz de los análisis de los estilos que con posterioridad veremos es que, en ciertos cantos en modo menor se haya ido acentuando poco a poco la sonoridad frigia por medio del uso particular que el flamenco hace de la cadencia andaluza, enfatizando los finales en mi de la melodía de la voz con Mi Mayor en la guitarra, y suprimiendo poco a poco la sonoridad de la menor en favor de Mi M como acorde de reposo y Fa M como acorde de tensión, creándose frases rítmico-armónicas a modo de ostinato, según unos ciclos determinados. (Castro Buendía, 2014, vol. I, p. 114)

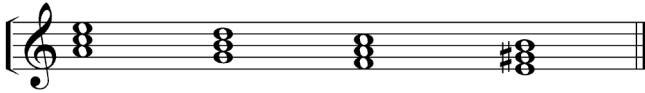
10.2. Cadencia andaluza y cadencia flamenca

Los cuatro primeros acordes del modo flamenco, representados normalmente en

sentido descendente, ya que es la tendencia natural de la música sobre esta cadencia, constituyen la denominada cadencia andaluza. La música flamenca modal se suele articular en torno a estos cuatro acordes; los tres acordes restantes del modo adaptan sus posiciones para integrarse en la cadencia, aportando variantes de la misma.

Cadencia andaluza

Imagen 15. Fuente: Elaboración propia



Tanto el modo flamenco como su cadencia correspondiente responden más fielmente a la denominación de «flamenco» cuando están contruidos con las disonancias propias de la música flamenca, en su mayor parte procedentes de las posiciones guitarrísticas. Estas disonancias marcan una gran diferencia de sonoridad con respecto al modo con acordes consonantes de tres sonidos.

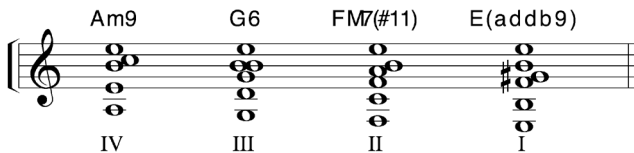
Así pues, esta cadencia constituida con las disonancias generadas por las posiciones de la guitarra y por la inclusión de otros grados del modo, es distinta de la cadencia con acordes consonantes de tres sonidos configurada con los acordes I/ VII/ VI/ V del modo menor, a la que denominamos cadencia andaluza. Por lo que nos parece adecuado distinguir una de otra denominando cadencia flamenca a la sucesión de cuatro acordes sobre la base del I, II, III y IV, pero contruidos por más de tres sonidos y con disonancias flamencas.

Los tonos guitarrísticos tradicionales en modo flamenco (Mi, La, Si, Fa#) utilizan diferentes disonancias que dependen de las posiciones de la mano izquierda de la guitarra. Por lo tanto, podemos decir que no existe un único modelo de modo flamenco, trasportable a otras alturas, sino que el modo varía en función del tono o altura desde el que se toque.

Cadencia flamenca en dos modos y en escritura guitarrística

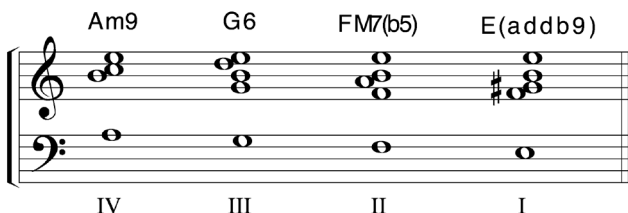
Cadencia flamenca de Mi

Imagen 16. Fuente: Elaboración propia



Cadencia flamenca de La

Imagen 17. Fuente: Elaboración propia



11. La bimodalidad en el flamenco

Bimodalidad en el flamenco significa alternancia de dos modos en un mismo cante o palo. Hay formas flamencas que desde hace tiempo se vienen calificando como bimodales. Ya en 1966 Hipólito Rossi dedica un capítulo de su tratado teórico musical a los cantes bimodales:

la numerosa familia de los fandangos es bimodal, por cuanto que la parte instrumental confiada a la guitarra está en modo dórico [en referencia al dórico griego, frigio posterior], la copla se manifiesta en modo mayor y en su último fragmento (la caída del último tercio, que dicen los flamencos) modula al modo dórico (Rossy, 1966, p. 92)

Como bien indica Rossi, estos cantes bimodales son los de la familia de los fandangos: fandangos²², cantes de Málaga, granaína, media granaína y cantes de Levante. Y efectivamente, la calificación de bimodalidad se da a estos estilos respondiendo a las secciones de que constan: una parte instrumental en modo flamenco y una parte vocal en modo mayor.

Los hermanos Hurtado Torres amplían el concepto considerando también bimodalidad la combinación de modal con tonal menor: «La Bimodalidad es el sistema armónico más característico e interesante del Flamenco, y nace como resultado de combinar Modo frigio con otros modos que pueden asemejarse a los modernos modos Mayor y menor» (Hurtado Torres, 2009, p. 137)

En la actualidad hay teóricos que cuestionan esta aplicación de bimodal a dichos géneros y defienden que realmente responden a un único modo y tono matriz.

Hay quien, como Galán en su *Improvisación del flamenco*, opina que el término bimodalidad no es correcto, no porque no existan dos modos diferenciados en los fandangos –algo que reconoce explícitamente–, sino porque bimodalidad ha significado en la música académica dos modalidades superpuestas –por lo que prefiere hablar de doble modalidad– (Galán, 2020, p. 177).

Nuestra postura acerca de este debate es clara: tiene sentido seguir aplicando a estas formas la calificación tradicional de bimodal –entendida como dos modos diferentes que se alternan, no que se superponen– y exponemos a continuación la justificación pertinente.

El modelo de fandango flamenco responde a un paradigma estructural que alterna una parte guitarrística en modo flamenco con una parte vocal en el modo del VI grado del modo flamenco matriz²¹. Es decir, si el fandango se toca en modo flamenco, la copla se desarrolla en Do mayor. Y esta copla tiene una entidad formal y armónica propia.

Como ya expusimos en el artículo *La bimodalidad en los fandangos y en los cantes de Levante*, la copla de fandango y la copla de jota presentan una marcada similitud:

Hasta el tercio o verso quinto, existe una gran similitud entre ambas coplas. La estructura poética –con la respectiva anticipación del tercer verso– es coincidente y la estructura armónica parecida, con la diferencia de que en la copla de fandango interviene el IV grado en el reposo del segundo tercio y en el último para facilitar el enlace con el modo de mi matriz. (Fernández Marín, 2011, p. 10)

²² Nos referimos a una estructura generalizada del fandango, sin dejar de tener en cuenta las excepciones de algunos fandangos de Huelva, como los de Almonaster, cuya copla se sitúa en un modo diferente del resto del modelo generalizado.

Comparación entre copla de fandango y de jota con los acordes correspondientes del acompañamiento en Do mayor sobre cada verso:

Imagen 18. Fuente: Elaboración propia

COPLA DE FANDANGO

G7 C
Merece estar condena
C (C7) F
To el que le da un tiro a una liebre
G7 C
Merece estar condena
C (D7) G
Una liebre se avazalla
G7 C
Con dos perros acollos
C7 F E
Y si se va que se vaya

COPLA DE JOTA

G7 C
Pena que me está matando
C G
Tengo una pena, una pena
G7 C
Pena que me está matando
C G
Se la contaré a la tierra
G7 C
Cuando me estén enterrando

(Repite los versos 5 y 2)

Encontramos pues cierto sentido a la hipótesis de Hipólito Rossy sobre que la copla de jota pudo haberse injertado en el fandango instrumental, generando la estructura que alterna copla vocal y guitarra e introduciendo la modalidad mayor de la jota en el fandango -ensanchando la sección en modo mayor que ya existía previamente-.

La nueva doctrina estética injerta en el cante, trae de fuera -de la jota, del italianismo musical- coplas en modo mayor, sonoras, gallardas, vibrantes (...) Pero los innovadores -los creadores del flamenco- no renuncian a la música tradicional del pueblo más que en lo necesario para asimilar la nueva copla, la copla brillante en modo mayor; y la injertan en el modo dórico (Rossy, 1966, p. 217)

El comportamiento tonal de la copla vocal del fandango se percibe en la melodía, que se ve condicionada por los acordes guitarrísticos que la acompañan. Un análisis riguroso de las coplas vocales de cualquier estilo de fandango, no puede prescindir nunca de la guitarra. Una de las influencias de la guitarra en la voz es probablemente la séptima menor o de dominante característica de los cantes libres y de levante, presente en el acorde guitarrístico e incorporada a la melodía del cante (Fernández Marín, 2011, p. 16)

Al analizar melódicamente y armónicamente una copla de fandango, conviene situarnos en el nuevo tono-modo. Por supuesto, sin dejar de tener en cuenta que es el correspondiente a un VI grado del modo flamenco matriz. Pero entendiendo lo que ocurre desde la óptica del nuevo tono-modo. Es similar a lo que sucede en el análisis de la música clásico-académica: una sección de envergadura de una obra que ha modulado con respecto a la tonalidad matriz, hay que entenderla y analizarla desde la nueva tonalidad, reconociéndola como secundaria, por supuesto.

En las imágenes siguientes, rescatadas de la tesis doctoral (Fernández Marín, 2015, pp. 71-72), exponemos dos transcripciones en las que reconocer semejanzas entre la copla de fandango y la de jota. Una de ellas se corresponde con el fandanguillo de Mora, en una de sus versiones y la otra es una jota tradicional aragonesa. Tal y como

expusimos en la tesis, ciertos fandanguillos resultan ser en cierta manera un híbrido entre jota y fandango, ya que su estructura armónica se corresponde con la de la jota, pero añaden un último tercio para volver al ritornello instrumental en el modo matriz flamenco. Es el caso del fandanguillo de Mora.

Fandanguillo de Mora²³

Imagen 19. Fuente: Elaboración propia a partir del Cancionero popular de Mora por Francisco Martín Martínez

Can - pie de mi re - ja

Pa - ja - ri - to tú queal - al - ba

Can - tas al pie de mi re - ja

No ven - gas a des - per - tar - me

Quees - toy so - ñan - do con e - lla

Quees - toy so - ñan - do con e - lla

Jota aragonesa Dicen que no nos queremos (Falcó de Pablo, 1959)

Imagen 20. Partitura impresa arreglada y armonizada por Victorina Falcó

Di - cen que no nos que - re - mos

Di - cen que no nos que - re - mos

Por - que no nos ven ha - blar

A tu co - ra - zón yal mí - o se lo

pue den pre - gun - tar

²³ Fuente sonora del Cancionero popular de Mora-Toledo- por Francisco Martín Martínez: <http://www.tradifolk.org/> [en línea]

Reticentes a que la copla en el fandango se enfoque siempre desde el punto de vista del modo mayor del VI grado, se muestran teóricos como Miguel Ángel Berlanga, entre otros. Berlanga defiende la teoría de que «hay una ausencia de correspondencia entre un hecho y otro [en referencia a la melodía de la voz y la armonía que la acompaña]: variedad en lo vocal, uniformidad en lo instrumental. Las cadencias armónicas (...) no muestran correspondencia exacta con las cadencias melódicas» (Berlanga, 1998, p. 188)

Acercas de esta opinión de Berlanga, queremos matizar que bien es cierto que los reposos melódicos de la copla del fandango muchas veces tienen un comportamiento que semeja al modal, decayendo descendentemente por notas conjuntas, a veces reflejando la cadencia melódica la-sol-fa-mi. Pero no olvidemos que mi es la tercera nota del acorde de tónica de Do mayor y las melodías en esta tonalidad pueden perfectamente reposar en esta nota del acorde. La voz no tiene por qué reposar en la nota fundamental del acorde que la acompaña; más bien al contrario, reposar en otra nota del acorde proporciona riqueza sonora. Por esto, sin contradecir del todo a Berlanga, nos parece importante reconocer cuándo la copla refleja totalmente una estructura modal, con gran desarraigo del acompañamiento instrumental – efectivamente, existen coplas así–, de cuando la copla está reposando en otras notas del acorde que no son la fundamental.

En la transcripción de fandangos²⁴ de la imagen siguiente observamos un comportamiento de la voz claramente tonal; no obstante, en el primer tercio la melodía reposa sobre el do (no habría por lo tanto dudas sobre la tendencia tonal o modal) y en los siguientes tercios impares (que se corresponden con la tónica de do mayor) cadencia sobre notas diferentes del acorde, en concreto sobre el mi en el penúltimo tercio. También el último tercio reposa sobre el mi, con el mismo descenso modal; pero la diferencia entre ambos tercios es bien clara y se reconoce auditivamente, en uno de ellos estamos en Do mayor y en el otro ya estamos en Mi flamenco.

Imagen 21. Fuente: Elaboración propia a partir de la fuente sonora referenciada.

Fandangos camperos Transc. Lola Fernández

Me re - ces - tar con de na o - - - - -
 Toel que le daun ti - roau lie - bre - - - - -
 Me re - cees - tar con - de - na - - o - - - - -
 u - na lie - bre sea va - za - - - - -
 con dos pe - rrosa - - - co - ra - os - - - - -
 y si se va - - - que se va - ya

²⁴ Isla, Álvaro de la: Fandangos camperos (1998). Todo el flamenco de la A a la Z. Club internacional del libro. Madrid.

12. Otros modos en el flamenco: lidio, mixolidio, locrio, eólico, jónico

Diversos autores han considerado la existencia de otros modos en la música flamenca diferentes a los aquí expuestos. Modos pertenecientes al sistema modal antiguo como el mixolidio, el locrio, el lidio o el eólico. No percibimos estos modos en la constitución estructural de la música flamenca. Es decir, ningún palo flamenco tiene como modo matriz ninguno de los modos mencionados –ya sea solo melódico, ya sea melódico-armónico–. Sí reconocemos que, comenzando sobre las distintas notas de los modos del flamenco que hemos expuesto, se generan diferentes escalas modales, como ocurre en el jazz al improvisar sobre las escalas de los diferentes grados de una tonalidad: por ejemplo, la escala que se produce sobre el II grado del modo flamenco es una escala lidia; mixolidia sobre el III, eólica sobre el IV, locria sobre el V. Está claro que las melodías vocales de los cantes generan esas escalas en ciertos pasajes: por ejemplo, una subida melódica de soleá desde la nota 2ª del modo frigio hasta la 4ª genera un tetracordo lidio; o un tercio vocal de una taranta que incluye la séptima de dominante del acorde que la acompaña genera una escala mixolidia. Pero es algo bien distinto a que estos modos sean modos matrices del flamenco.

Diferente es el caso del modo jónico. La carcelera, dentro de los cantes a palo seco, es un ejemplo claro de modo jónico en el flamenco. Con frecuencia se usa el nombre de jónico como sinónimo de modo mayor o al revés, ya que sus sonidos básicos son los mismos –recordemos que el modo mayor tonal se constituyó sobre el primero de los modos antiguos, el modo jónico o modo de Do–. Pero hablamos de modo jónico cuando la música responde a las características que hemos definido como modales (p. 15) y de modo mayor cuando responde a las que hemos definido como tonales (p. 25). Por lo tanto, la denominación aplicable a la carcelera es la de jónico y no la de mayor; y a unas alegrías la de mayor y no de jónico.

13. Conclusiones

Hemos expuesto que el flamenco, a pesar de ser una arte completo y genuino, conformado por diversas manifestaciones –cante, toque, baile, literatura, plástica–, viene sustentado principalmente por la música. El flamenco es muchas cosas más pero sobre todo, es una música. La flamencología abordó desde pronto parámetros relevantes del flamenco como son el histórico, literario, sociológico, etnicista, genealógico o etimológico, entre otros, pero no ha sido hasta época más o menos reciente que se ha desarrollado una flamencología musical.

El número de trabajos que abordan con rigor el estudio de la música flamenca es cada vez mayor. Se trata de definir, denominar y clasificar los elementos musicales del flamenco con el objeto de fijar conceptos, nunca en detrimento de la creación, ni por delante de ella.

El estudio musical del flamenco necesita catalogar los fenómenos aplicando terminologías que respondan lo más fielmente posible al hecho musical. En relación al parámetro sistema musical –que concierne a la manera de organizarse los sonidos de una música, por lo tanto a la melodía y a la armonía principalmente–, hemos abordado los modos o «maneras» de constituirse el flamenco y los sistemas a los que pertenecen.

Dos son los sistemas básicos que se dan en el flamenco: modalidad y tonalidad. Más un tercero que surge de la yuxtaposición de los dos anteriores al que denominamos bimodalidad.

La modalidad en el flamenco tiene varias manifestaciones, siendo la principal la que tiene como base al modo melódico denominado frigio (eclesiástico o antiguo) dórico (griego) o modo de Mi (nomenclatura preferida por algunos teóricos). La manera en que este modo se da en gran parte de la música tradicional española y en parte de la música flamenca es mayorizando su tercera en ciertos pasajes, de lo que resulta el modo frigio mayorizado. Cuando el modo frigio se armoniza, constituyéndose los acordes del acompañamiento a la voz, lo hace mayorizando el acorde de tónica –el que se construye sobre el primer grado del modo–. El resultado es el modo flamenco.

Hemos expuesto la coincidencia que existe entre los cuatro últimos grados del modo menor y los cuatro primeros del modo flamenco: los acordes de estos cuatro grados configuran la llamada cadencia andaluza. A esta cadencia, cuando se da en la música flamenca –no en la tradicional española o andaluza– y viene reforzada por las disonancias propias del modo flamenco en la interpretación guitarrística, la denominamos cadencia flamenca.

Sobre el término bimodalidad aplicado flamenco, reconocido desde hace mucho por diversos estudiosos y cuestionado actualmente por otros, nos hemos mostrado partidarios de su uso. Aclarando que no puede ser entendido como dos modos superpuestos²⁵ sino como dos modos consecutivos, asociados a una estructura, la del modelo «fandango²⁶», que combina dos secciones alternas: ritornello instrumental y copla vocal. Y reconociendo también que en determinados casos el carácter modal de la melodía de la copla es muy marcado, por lo que el modo tonal mayor en el que se acompaña es reconocible apenas en los acordes del acompañamiento.

Por último, en relación a la existencia de otros modos antiguos en la música flamenca, diferentes a los desarrollados en este artículo, hemos indicado que solo el modo jónico está presente en el flamenco en ciertos cantes sin acompañamiento como la carcelera y el martinete. Observando que es de rigor utilizar la denominación de modo jónico en vez de mayor para estos cantes, dado su comportamiento modal y no tonal.

25 Significado que tiene cuando se utiliza en música contemporánea.

26 Teniendo en cuenta que otras formas, no solo el fandango, se basan en esta estructura: cantes de Málaga, cantes de Levante, etc.

Bibliografía

Academia, R. (s.f.). Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado el 23 de octubre de 2020, de <https://dle.rae.es>: <https://dle.rae.es/flamenco?m=form>

Alejandro, R. (s.f.). La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y del jazz.

Berlanga, M. Á. (1998). Los fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras Sonoras, Contextos Culturales (Tesis Doctoral). Granada: Biblioteca Universitaria.

Castro Buendía, G. (2014). Génesis Musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti, vol. I y II (Vol. I). Sevilla: Libros con duende.

Castro Buendía, G. (2010). Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante (1830-1890). Barcelona: Publicaciones Carena.

Castro Buendía, G. (junio de 2011). Los «otros» fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas. Recuperado el 21 de agosto de 202, de Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá: <https://revistas.um.es/flamenco>

Cera, M. (2018). Sobre el modo flamenco y sus funciones tonales. Publicación de los tientos para guitarra flamenca «De viento y sal». Recuperado el octubre de 2020, de es.scribd.com: <https://es.scribd.com/document/392160219/Sobre-el-modo-flamenco-y-sus-funciones-tonales-Publicacion-de-los-tientos-para-guitarra-flamenca-De-viento-y-sal>

Davillier, B. C. (1874). Lèspagne Primera edición. París-Corbeil: Ed. Librairie Hachette et Cie.

Díaz Lobatón, V. (2010). La armonía en el flamenco. Madrid: Que vayan ellos.

Donnier, P. (1987). El duende tiene que ser matemático (reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías). Córdoba: Andrés raya Saro-Virgilio Márquez, Editor.

Falcó de Pablo, Victorina (1959): Dicen que no nos queremos jota aragonesa. Madrid, Música moderna.

Falla, M. d. (1950). Escritos sobre música y músicos. Madrid: Espasa Calpe.

Falla, M. d. (1922). Siete canciones populares españolas. Sept chansons populaires espagnoles; adaptation française de M. Paul Milliet. París: Max Eschig.

Fernández Marín, L. (2008). Atavismo y modernidad del flamenco, una música ausente en nuestros centros de formación musical. Madrid: I Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS.

Fernández Marín, L. (2008-2017). Flamenco al Piano 1, 2, 3, 4, 5. Madrid: Acordes Concert. Oscar Herrero ediciones.

Fernández Marín, L. (2011). La bimodalidad en los fandangos y en los cantes de

Levante. Revista La Madrugá. (U. d. Murcia, Ed.) Murcia, Región de Murcia.

Fernández Marín, L. (2004). Teoría musical del flamenco. Ritmo, melodía, armonía, forma. Madrid: Acordes Concert.

Fernández Marín, L. (2015). Estructuras de la música popular andaluza, preflamenca y flamenca en Iberia de Isaac Albéniz (Tesis doctoral) Madrid. Universidad Complutense.

Guijarro, Á. (2017). Modo flamenco y modo del repertorio de los Bardos Bakhshi de Turkmenistán: análisis comparativo. Investigar en creación e interpretación musical en España.

Galán, C. (2020). Improvisación en el flamenco. Tratado teórico-práctico. Madrid: Enclave creativa.

García Matos, M. (2012). Artículos y aportaciones breves (Recopilación y selección de Carmen García-Matos Alonso). Extremadura: Asociación Cultural Lux Bella 1492.

García Matos, M. (2012). El folklore en «La vida Breve» de Manuel de Falla. En M. García Matos, Manuel García Matos, artículos y aportaciones breves. Madrid: Asociación cultural Lux bella 1492.

García Matos, M. (1987). Sobre el flamenco, estudios y notas. Madrid: Cinterco.

Granados, M. (2004). Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca. Barcelona: Beethoven.

Granados, M. (s.f.). magisterioflamenco.wordpress.com. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de Magisterio flamenco: <https://magisterioflamenco.wordpress.com/armonia-del-flamenco-i/>

Granados, M. (1998). Teoría musical de la guitarra flamenca. Barcelona: Casa Beethoven.

Hurtado Torres, A. y. (2009). La llave de la música flamenca. Sevilla: Signatura ediciones.

Hervás Vila, V. J. (1997). <http://www.vicentejosehervas.com>. Recuperado el 12 de octubre de 2020, de <http://www.vicentejosehervas.com/files/modosgriegos.pdf>: <http://www.vicentejosehervas.com/files/modosgriegos.pdf>

Herrero, O. y Worms, C. (1996). Traité de guitarre flamenca (Vol. 1). París: Combre.

Herrero, O. y Worms, C. (1997). Traité de guitarre flamenca (Vol. 3). París: Combre.

Machado y Álvarez, A. (1881). Colección de cantes flamencos. Sevilla: Imprenta y Litografía de El Porvenir.

Morales Peinado, I. (2017). Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile. Sevilla: Universidad de Sevilla Sevilla,.

Moreno, G. (2008). Murió Tomás. La Debla de Tomás Pavón. [G. Moreno, Intérprete] De Magna antología del canto flamenco. Madrid: Hispavox.

Nettl, B. (1983). The Study of Ethnomusicology. Chicago and London: University of Illinois Press.

Núñez, F. (2011). Flamencópolis. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <http://www.flamencopolis.com>: <http://www.flamencopolis.com/archives/476>

Ocón, E. (1888). Cantos españoles: coleccion de aires nacionales y populares. Málaga.

Ojesto, P. (2008). Las claves del flamenco. Madrid: Ediciones y publicaciones autor SRL.

Pedrell, F. (1922). Cancionero popular español Editorial Valls. Barcelona: Editorial Valls.

Román, A. (s.f.). La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y el jazz. Recuperado el 20 de octubre de 2020, de academia.eu: https://www.academia.edu/9841013/La_armon%C3%ADa_del_flamenco_en_el_contexto_de_la_m%C3%BAsica_popular_moderna_y_del_jazz

Romero Jiménez, J. (1996). La otra historia del flamenco. La tradición semítico musical andaluza I y II. Sevilla: Consejería de Cultura y Centro Andaluz de Flamenco.

Rossy, H. (1966). Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa.

Valenzuela Lavado, S. (2016). Armonía modal, modo de Mi y flamenco. Aproximación al «Modo de Mi Armónico» como Sistema Musical de Tradición Hispana. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

Flamencos de Jerez:

Estudio de los registros de Alan Lomax

Manuel Naranjo Loreto

Resumen. Partiendo del registro fonográfico de una *performance* pública flamenca de la década de los cincuenta, nos adentramos en los distintos procesos que articulan un espacio ritual formalizado, representado simbólicamente mediante normas, categorías, creencias, valores y roles propios de intérpretes flamencos semiprofesionales así como en la (re)construcción de una identidad que se legitima mediante la puesta en escena de ese conjunto de principios. Las grabaciones de Alan Lomax han tardado en tener eco en los estudios flamencos, que se vieron lastrados durante largo tiempo por la corriente esencialista que irrumpió con fuerza en esa década, sin ser un conjunto representativo, estas grabaciones son altamente significativas por su excepcionalidad. Este trabajo también quiere hacer visible a esos intérpretes que, como figuras ocultas o actores secundarios no tuvieron espacio en la historiografía flamenca, jugando también un papel importante en los procesos de negociación de los discursos de poder y de la identidad dibujando una cuestión de construcción social y no simplemente de herencia recibida.

Palabras clave: Lomax, *performance* pública, ritual formalizado, (re)construcción de una identidad, construcción social.

Abstract. Starting from the phonographic record of a flamenco public performance of the 1950s, we delve into the different processes that articulate a formalized ritual space, symbolically represented by norms, category, beliefs, values and roles of semiprofessional flamenco interpreters as well as in the (re)construction of an identity that is legitimized by the staging of that set of principles. Alan Lomax's recordings have taken time to echo in flamenco studios that were long-fought by the essentialists current that broke hard in that decade, without being a representative ensemble, these recordings are highly significant for their exceptionality. This work also wants to make visible to those interpreters who as hidden figures or supporting actors had no space in flamenco historiography, also paying an important role in the negotiation processes of power speeches and identity by drawing a question of social construction and not simply inheritance received.

Keywords: Lomax, public performance, formalized ritual, (re)construction of an identity, social construction.

Introducción

Este artículo pretende reconstruir y poner en valor las figuras de un conjunto de intérpretes flamencos de los años cincuenta en Jerez de la Frontera partiendo de las grabaciones que el estadounidense Alan Lomax registró en la Fiesta de la Vendimia en 1952. Un período importante en el que la ciudad ya había adquirido en el imaginario musical, estético e ideológico, una etiqueta diferenciadora que se caracterizó por una particular manera de representar simbólicamente el cante, el baile y la guitarra, generando con ello una categorización, un canon dentro de las geografías excluyentes. García Canclini (1995,14) expresa que para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes la construyeron o se las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. Este juego de representaciones ha venido dando razón de ser a ese imaginario creando construcciones sociales y culturales que entronca con la definición de «músicas locales» que hace Ana María Ochoa (2003,11)

Músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos – aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización, original sigue jugando un papel en la definición genérica.

Este espacio temporal, objeto de análisis de mi trabajo, se haya marcado por importantes cambios en lo social y en lo cultural, aun estaría por llegar el modelo de flamenco clásico y neojondista bajo la estela *mairenista* y que Gerhard Steingress, de acuerdo con el modelo teórico de Kellner (1992), considera a esta nueva corriente flamenca como una «manifestación estético-ideológica de la modernidad, arraigada en el esencialismo y en el racionalismo como fundamento de una construcción objetivista, anclada en la conciencia nacional y/o de clase» (2004).

Se trata pues de un estudio sobre una *performance* flamenca en un momento muy singular de la memoria de los flamencos de Jerez que se aborda desde una perspectiva sociológica y antropológica, ya no nos centramos en el flamenco como música sino como cultura musical, buscamos relaciones entre quienes producen, consumen y estudian esa cultura, sin olvidar en todo momento que los protagonistas de esta *performance* registrada por Lomax o bien eran semiprofesionales¹ o aún no habían alcanzado el grado profesional.²

Por otro lado, el estudio se hace partiendo de un contexto muy concreto donde la *sociabilidad flamenca* es institucionalizada y a la vez formalizada (Cruces: 2002, 25), es decir, los registros sonoros de Lomax se graban en un espacio ritual formalizado: una caseta de feria en plena Fiesta de la Vendimia, lo que no es óbice para que en determinados momentos se haga no formal con la incorporación de actuaciones espontáneas o no vinculantes.

Para el desarrollo de este trabajo he tenido en cuenta el fondo de registros sonoros y fotográficos de la Association for Cultural Equity y los fondos documentales que ésta misma asociación tiene alojados en el American Folklife Center in the Library of

1 Lomax tuvo la oportunidad de registrar a muchos semiprofesionales, algunos de ellos integrados en grupos de la Sección Femenina o asiduos de concursos.

2 El único que había alcanzado ese estatus era Manuel Moreno Jiménez *Moraito* quien solo participó en la sesión de El Altillio y de la que no hay registro.

Congress (Biblioteca del Congreso)³ en Estados Unidos, así como los datos obtenidos por Ascensión Marazuela para el Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC⁴. La calidad de las grabaciones nos ha permitido sacar muchos datos que no se anotaron, han sido pues muchas horas de escucha atenta y de consultas para que el diagnóstico fuera objetivo de lo que se dice, se canta y sucede en las mismas. En las citas de las



Alan Lomax en España Fuente: desconocida

grabaciones de Lomax hago uso de la numeración asignada en la web de la Association for Cultural Equity, todas comienzas por letra mayúscula seguidas de dígitos alfanuméricos que puede ser consultadas. Adjunto el listado de las de Jerez.

Se han consultado archivos oficiales⁵ así como familiares en cuanto a fotografía ya que queríamos poner cara⁶ a los intérpretes de la grabación de Jerez, la hemeroteca digital del Diario de Jerez ha resultado imprescindible ya que el flamencólogo y periodista Juan de la Plata nos ha retratado esa

época que vivió en primera persona a través de no pocos artículos.

Se han visualizado varias copias de la película *Duende y Misterio del Flamenco* de Edgar Neville tanto en color como en blanco y negro y de distinto metraje. Entrevistar a muchos protagonistas de las fiestas de entonces era una obligación, por desgracia la mayoría de los informantes de Lomax han fallecido. Eduardo Lozano «El Carbonero» murió en 1975 y Juanage apenas hace un par de años y cuando aún no estaba en mente este trabajo llegué a hacer una breve entrevista a Chano Núñez⁷ que me aportó algunos datos, hoy por desgracia tampoco está entre nosotros.

He podido contactar con una de las protagonistas de las fotos que Lomax hizo en la Calle Nueva ya que por entonces era una niña y con bailaoras que solían participar en los cuadros de Sebastián Núñez, así mismo se entrevistó a antiguos habitantes de la Calle Nueva y Calle Cantarería para que nos aportaran los nombres de las personas que aparecen en las fotos de Lomax en el Barrio Santiago.

3 <https://www.loc.gov/collections/alan-lomax-manuscripts/>

4 <https://www.musicatradicional.eu/es/Lomax>

5 Cátedra de Flamencología de Jerez y Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

6 El nombre y fotografías de los intérpretes masculinos han sido posible pero no hemos podidos obtener datos de Charo (bailaora) y Juana Morales (cantaora) , más adelante explico quién podría ser «la niña».

7 Chano Núñez, hijo de Sebastián Núñez, también fue guitarrista acompañante en la Sección Femenina.

Los registros sonoros

Miguel Ángel Berlanga concluye tras la revisión de los registros sonoros de Lomax en Andalucía que «el muestreo, aun siendo significativo lo que se cantaba y bailaba en Andalucía en los años cincuenta, es necesariamente limitado, incompleto y parcial. Pero no por eso deja de ser especialmente rico e interesante» (2004, 405).

En 2003 hubo un intento de edición en cd de la colección andaluza que al final no se materializó y que incluiría selecciones de las poblaciones visitadas, esto es, Jerez, Tarifa, Gaucín, Granada, Sevilla, Bollulos de la Mitación, Bormujos y Coria del Río. Poco se sabía de aquellas grabaciones en Jerez, Juan de la Plata, director de la Cátedra de Flamencología de Jerez, también me indicó sobre el disco que había hecho para una discográfica inglesa el guitarrista Sebastián Núñez y del que apenas se tenían noticias, vinculándolo a la aseguradora Previsión Andaluza⁸. Hace unos diez años fui a visitar a Chano Núñez, guitarrista e hijo de Sebastián Núñez quien además participó en la grabación de Jerez. Chano me hizo saber que efectivamente habían hecho esa grabación aportando los mismos detalles que Juan de la Plata. Fruto de diversas investigaciones descubrí que la tal aseguradora tenía una caseta en la feria muy conocida en los años cincuenta y sesenta.

Nuevas grabaciones⁹ de otras áreas geográficas en estos últimos años han aportado datos que nos han ayudado a reconstruir como se enfrentó Lomax ante aquel proyecto, él mismo reconocía que:

En España nunca era difícil encontrar a los mejores cantantes, ya que todos los vecinos los conocían y comprendían cómo y por qué eran los mejores en su lenguaje y estilo particular. Tampoco pedían, salvo en el hambriento sur, dinero a cambio de sus baladas¹⁰. Yo era su invitado, y más que eso, un alma gemela que apreciaba las cosas que ellos consideraban bellas. Un folclorista encuentra en España algo más que música: encuentra amigos para toda la vida.¹¹

«(...) Tampoco pedían, salvo en el hambriento sur, dinero a cambio de sus baladas (...)» es altamente significativa la descripción que hace Lomax de los intérpretes del sur. A comienzo de los cincuenta los flamencos sobrevivían a duras penas, la escasez de trabajo y el hambre que aún coleaban les obligaba a malvivir, esa impresión le llevó a pensar que:

8 La Previsión Andaluza era una aseguradora que tenía una sucursal importante en Jerez.

9 En 1997, Rounder Records comenzó a lanzar una colección de más de 100 CD extraídos de las grabaciones de campo internacionales de Alan Lomax, editadas y con folletos escritos por académicos contemporáneos. Las series de esta colección son Southern Journey; las grabaciones españolas; Viaje por el Caribe; Grabaciones clásicas de Luisiana; Retratos; Canciones de prisión; Canciones de Navidad; Biblioteca Mundial de Música Popular y Primitiva; Deep River of Song; Tesoro italiano; Canciones populares de Inglaterra, Irlanda, Escocia y Gales; Conciertos y Radio; y la serie Songbook.

10 Irving Brown en su paseo por Jerez encontró una reunión de gitanos que le cantaron canciones gitanas (...) Pasado un rato, sugirieron que era el turno del torero pero el movió la cabeza tristemente y respondió «cuando no tengo parné no tengo gracia pa canta (...) ¡Que actitud tan mercenaria para ser artista!» fue lo que pensó, en principio, después se acordó de Oscar Wilde que no podía componer versos por falta de fondos. (1922:113)

11 Aragón visto por Alan Lomax 1952. Archivo de Tradición Oral. Colección Aragón LCD PRAMES. N° 16. pág. 41

La España más rica en música y buena gente no era el sur gitano de sangre caliente con su flamenco, sino las llanuras tranquilas y sombrías del oeste, las tierras altas del norte de Castilla y la verde maraña de los Pirineos donde España se enfrenta al Atlántico y Golfo de Vizcaya (Szwed: 2010).

Con el tiempo matizaría Lomax que en determinadas culturas hay que pagar, no porque el investigador fuera extranjero sino porque los informantes eran profesionales, como en el caso de los gitanos andaluces y en gran parte de la cultura afroamericana, sin embargo, argumentaba Lomax, en Escocia, a menos que los informantes fueran muy pobres solían cantar como cortesía a un extraño sin pedir nada a cambio ya que ofrecer dinero les supondría un insulto. Si esa interpretación registrada hubiese tenido un uso comercial, el recolector debería enviarle un contrato y pagarles, como así hizo en España. (Szwed: 2010).

Lomax en otros escritos se refiere al sur diciendo que (...) *toda la zona está dominada por el hambre bajo una alegría superficial (...)*, (Cohen: 2005: pág. 155). *Tanto la danza como el canto son, como en el mundo árabe, a menudo realizados por profesionales del folk altamente capacitados.* (Cohen: 154).

La figura del representante artístico en esos años apenas era visible en Jerez, quien habitualmente hacía de *manager* y se encargaba de gestionar el pago a los intérpretes era el guitarrista.¹²

Recoger estos materiales tenía un propósito educativo según reconocía el propio Lomax en sus cartas. En principio iban a ser editados por la editora francesa Vogue, contó con el apoyo de la BBC, ya que en su estancia en Londres hizo un buen número de programas de radio, quería hacer el Álbum Español de la *Biblioteca Mundial de Música Primitiva y Folklórica*, que al final salió bajo el sello Columbia¹³. Apoyar este proyecto suponía para la discográfica una prueba de posicionamiento a nivel estratégico, EE.UU después de la II Guerra Mundial y con el inicio de la guerra fría buscaba tener presencia en todos los marcos ideológicos, y la cultura no iba ser menos¹⁴. Años más tarde la editora americana Westminster sacaría 6 cortes del cuadro de Jerez en su Collector Series, en el volumen dedicado a Jerez y Sevilla.

Ello comportó contar con una financiación extra para pagos a una parte de los intérpretes, no parece que todos exigieran un pago por su interpretación pero había que tener en cuenta que contaba con distintos modelos de informantes: el profesional como Antonio Núñez «El Chocolate»¹⁵ o Manuel Morao¹⁶, «el profesionalismo de un artista, su autodidactismo, es lo que le proporciona fama y lo que graba su personalidad en la memoria de las generaciones posteriores» (Washabaugh 2005, 217-218), pero el grupo más importante era el de los semi-profesionales, intérpretes que no vivían en exclusividad de la música sino que, además, contaban con un trabajo habitual y estable, como es el caso del guitarrista Sebastián Núñez que trabajaba de jefe de taller en una imprenta litográfica, o Alonso Méndez «El Pili»¹⁷ quien atendía

12 Además de la gestión económica, seleccionaba a los intérpretes y el repertorio a desarrollar.

13 Columbia Records lanzó su Biblioteca Mundial de Música Folk y Primitiva en 1955. Se publicaron diecisiete volúmenes antes de que terminara la serie a principios de la década de 1960.

14 Alan Lomax se encontró con un país que había entregado sus últimas cartillas de racionamiento en mayo de 1952 y Franco ya había sentado los cimientos para un marco de relaciones internacionales, al año siguiente se establecería la primera base aeronaval americana en suelo español, la de Rota.

15 Del que dice Lomax en sus textos que es de Huelva.

16 En Sevilla llega a contar con la colaboración de J.A.Pulpón, un importante agente artístico. Ascensión Mazuela-Anguila, «AFC 2004/004: MS 03.05.29», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábreas (accession date: 01 Oct 2020), <https://musicatradicional.eu/document/30297>

17 El nombre de El Pili en la historiografía flamenca aparece varias veces, en Jerez hubo dos, el padre

uno de los puestos de pescados del mercado o plaza de Jerez.

Lomax en sus primeros días en España tuvo un encuentro en Palma de Mallorca¹⁸ con Marius Schneider, alemán refugiado y amparado por el régimen de Franco que no veía con buenos ojos que un investigador estadounidense hiciera labor de campo etnomusicológica, allí en esa conversación afianzó Lomax su creencia antifascista¹⁹. Schneider le advirtió que ningún investigador le ayudaría en su proyecto, ya que el mismo se encargaría que así fuera, aunque no fue así ya que contó con el apoyo de maestros, profesores de universidad, alcaldes, abogados, militares²⁰ y hasta de una aristócrata, la marquesa de Campo Real en Jerez.

Lomax no tenía en principio muchos contactos en España, aunque hubo de solventar ciertos problemas coyunturales de tipo técnico ²¹ pese a que tenía un discreto conocimiento del idioma y del lugar. En una carta a Walter Starkey le reconoce que no creía que se hubiera quedado en España si no hubiera contado con su amabilidad en Palma de Mallorca ²². Para poder desplazarse por las difíciles carreteras españolas de los cincuenta Lomax contó con un coche marca Citroën, en Jerez obtuvo la colaboración de un operario de las bodegas Williams & Humbert que le solventaría un problema con las llaves. Ese vehículo le dejaría tirado una noche lluviosa de invierno en Galicia debido a los desgastados neumáticos, llegó a pinchar alrededor de ocho veces como consecuencia de los clavos que a los zuecos de madera se les desprendían.²³

Los registros documentados en Andalucía lo sitúan en Sevilla, Bollulos de la Mitación, Bormujos, Coria, Jerez, Tarifa, Gaucín y Granada, pero en el mapa tiene señaladas varias poblaciones a las que no visitó, Utrera y Ronda²⁴. Hace uso de una guía en inglés para los principales eventos de 1952, en el mes de Septiembre tiene señaladas además de las mencionadas anteriormente, Villamartín, Carmona y Baza²⁵ y llegó a registrar a un grupo de la Sección Femenina de Cádiz pero en el Festival de Mallorca²⁶.

En Sevilla centra su atención en el flamenco, pero también recoge sevillanas, pregones y toques de órgano, en Bormujos graba a un coro de campanilleros y algo de flamenco, en Coria del Río registra sevillanas y toques de gaita de tres agujeros y

del guitarrista José Cala «El Poeta» y el tío de La Paquera, Alonso Méndez quién con su hermano Eduardo fueron habituales en muchas fiestas y eventos locales.

18 Con motivo de un encuentro folklórico organizado por el régimen de Franco.

19 Citando a Robinson (1994) Susana Asensio nos indica que «En la época del macartismo, el público americano simpatizó de una manera general con los llantos del flamenco español y vio en ellos el sufrimiento de un pueblo ya entonces sometido al yugo fascista. Esta simpatía hizo que a pesar de las críticas institucionales, el público consumiera ávidamente artistas flamencos españoles, extranjeros.

20 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030415/?sp=3&r=0.345,0.097,0.608,0.701,0>

Nicolás Benavides Moro, General de Estado Mayor, le presentó amigos en León, según Lomax le facilitó muchísimo su labor de búsqueda folklórica.

21 La grabadora tuvo un problema con los cabezales y los técnicos de Philips tuvieron que arreglarla «a oído».

22 Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.05.51», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de adhesión: 01 de octubre de 2020), <https://musicatradicional.eu/document/30334>

23 Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.05.61», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 24 Oct 2020), <https://musicatradicional.eu/es/document/30348>

24 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030329/?sp=11&r=-0.198,0.378,1.137,0.496,0>
En Ronda señala Arriate.

25 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030301/?sp=47&r=-0.134,-0.076,1.41,1.626,0>

26 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030436/?sp=2&r=-0.233,0.021,1.726,0.753,0>

tamboril, en Gaucin, registra canciones infantiles y romances y en Tarifa, fandangos y un romance navideño²⁷, aunque en una carta dirigida a Waldo Gemio²⁸ dice que « (...) desde Sevilla nos trasladamos a Casares en donde grabamos algunos romances (...)», en realidad se equivocó y quiso decir Cáceres. En Granada registra una zambra propia de las cuevas del Sacromonte.

En las anotaciones de Coria del Río Lomax escribe «preguntar en Jerez por el vito y el ole», dos estilos de la escuela bolera que solo se interpretaban en academias²⁹ y en algún espectáculo pero fuera del entorno flamenco. En la web que custodia los registros de Alan Lomax, la Association for Cultural Equity tiene catalogado un registro que se adscribe a Coria 9/52 sin identificar cuando en realidad pertenece a los registros de Jerez, el T674R14, es un fin de fiesta³⁰ en el que Juanage se debió de marcar un «*pataita*» sublime ya que los jaleos así lo atestiguan, saliéndole al paso Cipote, seguido de «*la niña*» y Charo, hay alguien que cierra pero se desconoce, al cante les acompaña El Pili. En Jerez recoge, once³¹ bulerías, tres alegrías, un fandango, unas sevillanas y tres cortes con sonido ambiente de la feria, Lomax referencia también una «*rumba flamenco*»³² (sic) cuando en realidad es una bulería y la asigna a Eduardo Lozano «El Carbonero» cuando quien en verdad la interpreta es Alonso Méndez «El Pili». Con los registros de Granada y Bormujos también se percibe este tipo de lapsus, se asignan con el nombre de tango a una soleá y viceversa, fandangos de Cádiz se confunden con tangos de Cádiz y soleares con fandangos. Habría que comprender el contexto en el que se movía en cada sesión de grabación, un extranjero con un magnetofón debería causar una expectación tal que controlar los intérpretes sin un mínimo de orden debería ser hartamente difícil.³³

La ciudad

Alan Lomax y Jeanette Campbell «Pip» llegaron a Jerez el día 14 de Septiembre con ocasión de la celebración de la V Fiesta de la Vendimia, también denominada Feria de la Vendimia. Tan pronto como pone un pie en la ciudad deciden pasear por ella y le llama la atención la poca gente que se encontraba en su camino hasta que descubren que hay un evento importante al que gran parte de la ciudad acude, la pisa de la uva, allí en la entonces iglesia colegial asiste a lo que se denomina «el nacimiento del primer mosto del año», para el que consigue una entrada que les faculta como representante de *prensa y fotógrafos autorizados*³⁴. En su cuaderno de campo describe el acontecimiento e incluso llega a entrar en el templo. Hay cobertura del evento por el NO-DO³⁵ y en uno de sus planos creo que se puede ver a Lomax unos segundos, es el único reportero con cámara fotográfica que no lleva chaqueta, la descripción de Lomax coincide con el reportaje del noticiero al cien por cien.

27 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030416/?sp=2&r=-0.213,0.337,1.525,0.665,0>

28 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030466/?sp=2&r=0.308,-0.095,0.652,0.752,0>

29 En Jerez lo enseñaban por aquella época las maestras de baile María Pérez, María Lucena y Bernarda Rodríguez, amén de la Sección Femenina de Falange.

30 Se oye a EL Pili decir al final del mismo ¡Ea ya se terminó, Sebastián!

31 Incluyo la que se ha adscrito por error a Coria 9/52, en otra hoja mecanografiada asigna 11 bulerías más la rumba flamenco (sic).

32 Rumba flamenco T669R04.

33 Bormujo II T/685R06, en esta grabación en los primeros segundos se coordinan Lomax y Pip para evitar entrada de personas y sonidos inoportunos para que no malogren la grabación.

34 Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.05.61», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábreas (accession date: 15 Oct 2020), <https://musicatradicional.eu/document/30348>

35 <https://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/jerez-frontera/2846394/>

En su cuaderno de campo Lomax anota el nombre de la marquesa de Campo Real y la señorita Hernández Rubio, la aristócrata era una gran aficionada al flamenco³⁶ y convino con Lomax en preparar una sesión nocturna en la que participarían, «Moraíto» (Manuel Moreno Jiménez) guitarrista, Roque Ramírez Jiménez *bailaor*, Juanage (Juan Ángel Blanco Guerrero) *bailaor* y Romero³⁷ (Manuel Romero Pantoja) también *bailaor*, en los jaleos aparece con el seudónimo de Cipote. La misma se llevó a cabo en la Venta de El Altillio al final del Paseo de Capuchinos³⁸, un lugar de encuentro del mundo flamenco y en el que un par de meses antes había establecido su cuartel general Edgar Neville³⁹ para la grabación de la película *Duende y Misterio del Flamenco*. Entre el film de Neville y el registro de Lomax podemos hallar ciertas analogías: en la película participan Eduardo Lozano «El Carbonero» – que no aparece en los créditos –, Romerito de Jerez (Romero/Cipote), Juanage, Roque Ramírez, Carmen Arriaza y Carmen Bernal «La Gitana Blanca», miembros habituales en el cuadro de Sebastián Núñez más las guitarras de Manuel Morao y Rafael El Lapi, los estilos que interpretan son exclusivamente bulerías aunque la escena del barco saliendo del Puerto de Santa María tiene una banda sonora que no se corresponde con la fiesta montada en la parte superior de la embarcación. Por lo tanto hay dos intérpretes que aparecen en los tres momentos, esto es, la película, la sesión de El Altillio y la sesión de la feria, son: Romero (Romerito de Jerez/Cipote) y Juanage.

De este encuentro en la Venta de El Altillio surgen varias preguntas, por un lado nos encontramos con que todos son gitanos y ninguno cantaor, Roque Ramírez era *bailaor*, «Moraíto» (Manuel Morao) guitarrista y Romero⁴⁰ (Cipote/Romerito de Jerez) por entonces solía ser pareja de baile de Fernando Terremoto, ¿se quería presentar un grupo étnicamente homogéneo?, las etnicidades son un tipo de identificación colectiva que define social y simbólicamente al grupo y a sus espacios.

¿Por qué no hay registro de esta velada nocturna?, si Lomax iba con su grabadora y su cámara fotográfica a todas partes, ¿acaso no llegaron a un acuerdo económico para registrar el evento?, ¿estamos ante un grupo que se legitima autorregulando los espacios y los discursos del ritual así como los procesos que en él se articulan?, es decir, con esta práctica determinados flamencos mantendrán los límites de su grupo respecto a otros y protegerán su carácter de comunidad exclusiva al impedir la intrusión de otros, considerados extraños (Iglesias Jiménez 2019,45), desconocemos si Lomax dada la función educativa que los registros iban a tener estaba dispuesto a abonar algo, de momento⁴¹.

A través de la lectura de su cuaderno de campo se comprueba que la idea que de lo andaluz tenía se hace desde una perspectiva etnicitaria, ya que en ciertos apuntes hallamos «cuadro de gitanos» o «esta grabación de música y baile gitano se hizo en la feria de Jerez» cuando se refiere al grupo de Sebastián Núñez, o cuando cita los *fandangos* de Tarifa que tanto le sorprendieron porque los calificó de «único ejemplo de flamenco de interpretación no netamente gitana» (Berlanga, 2004, 406).

36 Juan de la Plata. https://www.diariodejerez.es/festivaldejerez/Viejas-maestras-escuela-antigua-Jerez_0_240575982.html

37 Manuel Romero Pantoja, Romero en el cuaderno de campo de Lomax también era conocido por entonces como Cipote y en algún momento en las grabaciones se oyen jalearle diciéndole Cipotero, en el disco *Canta Jerez de 1967* se le jalea con el nombre de Romero, cuando se dedica al cante cambiaría su nombre artístico por el de Romerito de Jerez.

38 Hoy Avenida Alcalde Álvaro Domecq

39 Juan de la Plata https://www.diariodejerez.es/jerez/jerezanos-XX-vistos-Edgar-Neville_0_285571742.html

40 Romero/Cipote en la grabación de Lomax deja un par de apuntes por bulerías

41 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030435/?sp=2&r=0.266,0.561,0.698,0.805,0>

En carta dirigida a Adolfo G. de Aguirre de Radio Nacional de España en Sevilla le comenta ...«En España gasté mucho, sin ganar ni un céntimo».



Fotograma de *Duende y Misterio*, de Edgar Neville Fotografía cedida por Manuel Lozano «Carbonero» De izquierda a derecha podemos ver a Eduardo Lozano «El Carbonero», Roque Ramírez sentados, Fernanda y Bernarda de Utrera, de pie Juanage, Romero (Romerito de Jerez/Cipote) y a la guitarra Manuel Morao

A Lomax se le consideró un *outsider* en los primeros momentos, que fue desarrollando su proyecto según avanzaba en el tiempo, siete meses por gran parte de España no estaba en su mente y esperaba encontrar a etnomusicólogos que bien pudieran cederle el material o aconsejarle en su periplo hispánico. Contó con el apoyo de Martínez Torner con el que le hubiese gustado hacer un libro, Arcadio de Larrea le ayudó a transcribir canciones e incluso hubo alguna conversación para trabajar juntos en el sur de España y en Marruecos⁴², fue muy bien acogido por Bonifacio Gil y Julio Caro Baroja⁴³, llegando a grabar a Manuel García Matos unos toques de gaita y mesa (carecía de tamboril). No cabe duda que el músico e investigador extremeño tomó buena nota de lo que hacía Lomax y años más tarde inició su famosa antología que vino de la mano de Hispavox⁴⁴.

En su cuaderno de campo anota el número 30 de la Calle Nueva en el Barrio de Santiago, así como el nombre de alguien llamada Juanita, por entonces habitaba en ese mismo número Juana Fernández de los Reyes que estaba casada con Antonio El Pipa, ¿podría ser esa Juanita, Tía Juana la del Pipa?. Lo cierto es que los gitanos de la noche anterior, así los denomina Lomax, le dieron esa dirección para que les hiciera una sesión fotográfica. Le llama la atención el nombre de la Calle Nueva dado el estado en que se presentaba, llega hasta el número 30, allí vivía la familia de Fernando Terremoto y el bailaror Paco Laberinto entre otros, pero no localiza a

42 Ascensión Mazuela-Anguila, «AFC 2004/004: MS 03.04.80», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de adhesión: 01 de octubre de 2020), <https://musicatradicional.eu/document/30236>

43 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030428/?sp=2&r=-0.104,0.469,1.431,0.624,0>

44 El director musical de Hispavox, Roberto Pla, se despachó de esta manera en la presentación de la misma diciendo que «si algún calificativo hubiera de agregarle a esta colección, sería decir de ella que es la verdad sobre la música nativa española».

los artistas de El Altillo y aprovecha para hacer unas fotos, en las que no aparece ningún hombre adulto, solo mujeres y niños que en la siguiente página reseño en pie de foto.

El conjunto de fotos no es muy grande⁴⁵, las cuatro instantáneas de la Calle Nueva y el resto en la Feria: una caseta en la que aparecen soldados bebiendo, a una farola y su alumbrado, un puesto de zuecos, un puesto de sombreros, unos vendedores de globos y a unas niñas. Extraña que no hiciera fotos al cuadro de la noche anterior en el Altillo y en la propia caseta.

La visita a la Calle Nueva⁴⁶ no parece que fuera tan fructífera como esperaba Lomax ya que supo que ninguno de los bailaores de la noche anterior⁴⁷ vivía en ese número y cuando tuvo noticias de ellos estaban todavía durmiendo ya que era feria, lo cierto es que no pudo hacer su sesión fotográfica y de momento no había grabado nada. El barrio de Santiago tenía una alta tasa de población agraria que vivía gran parte del año en función de la actividad en el campo, ya fuera recogida de aceituna, algodón, vendimia, escarda o semillas y que habitualmente estaba alojada durante semanas o meses en las instalaciones (gañanías) que a tal efecto tuviera el cortijo. Los vecinos que habitaban la calle Nueva no se dejarían grabar gratis por un desconocido salvo que éste estuviera acompañado de la autoridad⁴⁸, como era costumbre entre los investigadores de posguerra.

Desde los años cuarenta ya se estaba llevando una recogida sistemática de música, cantos y bailes populares y tradicionales auspiciada por el Instituto Español de Musicología, en Jerez estuvo Arcadio de Larrea en 1949, grabó a María Pantoja en la calle Justicia y posteriormente en la calle Nueva. ¿Sabía Lomax de la colección recogida en Jerez de Arcadio de Larrea años antes?, en una anotación cita a «Larriá» (¿Arcadio de Larrea?) del que dice que es una autoridad en cante jondo⁴⁹. El estadounidense parece que tenía muy focalizada su encuesta en Jerez, venía a recoger flamenco y no el repertorio de la zambomba, probablemente porque desconociera tal repertorio, Larrea es mucho más inquieto en su recogida, ya que aborda distintos géneros entre ellos el catálogo de nochebuena.

¿De dónde parte la idea de visitar el barrio de Santiago?, Lomax tenía muy en cuenta las consideraciones que Walter Starkie⁵⁰ le comentaba, consideraba al irlandés un experto en flamenco y parece que el libro *Don Gypsy: Adventures with a Fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha*⁵¹ editado en 1936, lo hubo de tener en cuenta a la hora de diseñar su viaje por Andalucía.

45 <http://research.culturalequity.org/rc-b2/search-keyword-photo.do>

46 Allí ya tuvo uno de sus primeros problemas con el Citroën con las cerraduras, tuvieron que pedir ayuda.

47 Aunque después se encontraría en la caseta de feria actuando a Juanage y Romero.

48 Algunos se hacían acompañar de un policía municipal, Juan Manuel Suárez Japón (2014) en su libro Sinelo Calorró. Conversaciones con Manuel Morao relata el encuentro de los dos con la bailaora y cantaora Antonia la de María Vega en su casa de la Calle Nueva allí les contó que (...)Otra vez había en una fiesta de por aquí un guardia que venía con un hombre que apuntaba las letras antiguas (...) (pág. 70)

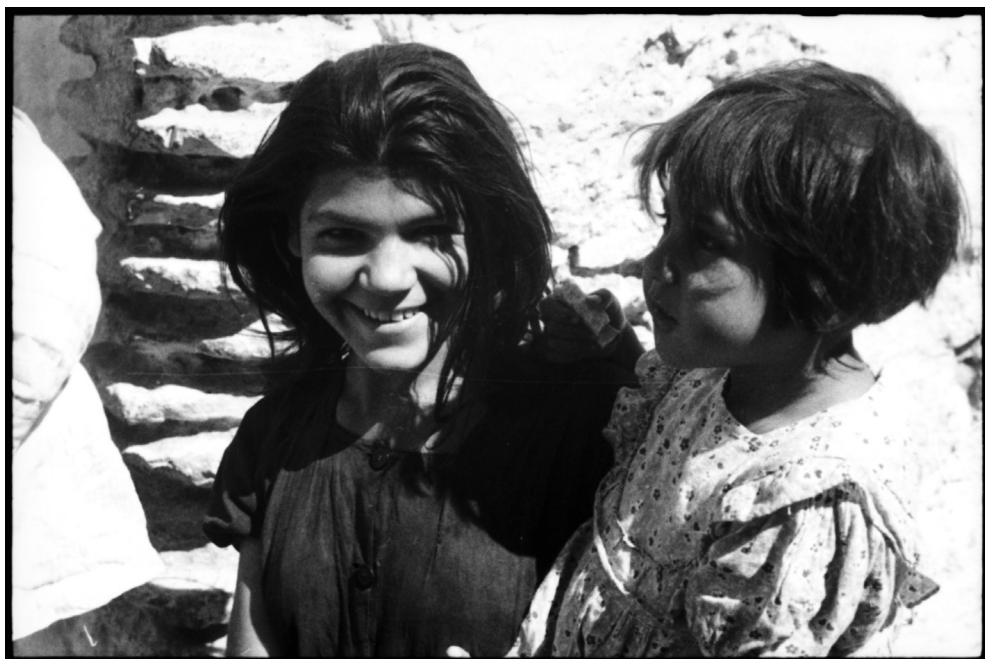
49 Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.02.27», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (accession date: 01 Oct 2020), <https://musicatradicional.eu/document/30425>

50 Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.02.68», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de adhesión: 01 de octubre de 2020), <https://musicatradicional.eu/document/30465>

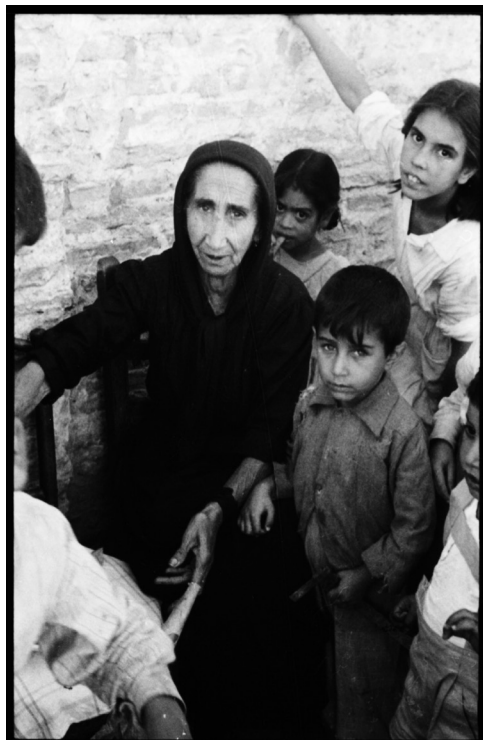
51 En España se editó en 1944, traducido por Antonio Espina, para todo lo concerniente a este libro uso la edición española de ese año.



Aspecto del nº 30 de la Calle Nueva, la muchacha con el niño en brazos y señalando a la cámara es María Soleá, hermana de Fernando Terremoto. Fuente: Cultural Equity



Antonia Valencia de los Reyes, «La Yoya», hija de Tía Juana la del Pipa.
Fuente: A. Cultural Equity



Izquierda: Tía Teora, la de Pocoresuello, que vivía en una casa aleña al nº 30. Derecha: Gertrudis Montoya de los Reyes. Fuente: A. Cultural Equity.

En el capítulo XXV dedicado al *Pied Piper de Jerez*⁵² (pág. 353) dice:

- Usted es gitano –acabé diciéndole.
- No, señor –replicó echándose hacia atrás su sombrero ancho.
- Sí, lo es usted; usted es del «barrio de Santiago».

José no estaba dispuesto a admitir su inclusión entre los *calés*.

Otro libro que probablemente conociera fue el de Irving Brown *Night and days on the gypsy Trail*, editado en 1922, editado catorce años antes que el de Starkie, su libro será la crónica de un vagabundo por Andalucía, fuera de ésta se detiene en Barcelona y en Tánger. Una atenta mirada a los dos libros y al periplo andaluz de Lomax nos invita a pensar las coincidencias de los mismos en su recorrido por tierras andaluzas.

⁵² Hace referencia al cuento del «Flautista de Hamelin», visitó la bodega González Byass en 1933 y allí pudo contemplar como un operario de la bodega conseguía que los ratones que pululaban por entre el casco y las andanas consumieran vino subiéndose a una pequeña escalera adosada a una copa, las preguntas van dirigidas a este trabajador.

El ritual formalizado

Por aquellas fechas los intérpretes se buscaban la vida en actuaciones públicas y privadas, las ferias y veladas de Jerez - así como las de los pueblos cercanos - eran una oportunidad para llevar algo de dinero a casa y muchos flamencos solían ir a las mismas por si en algún momento cabía la oportunidad.

Desconocemos cómo llega Lomax hasta Sebastián Núñez⁵³, quien por entonces ya era una figura importante montando cuadros flamencos para la fiesta de la alta sociedad jerezana, señoritos, bodegas, veladas y ferias, si su idea era grabar flamenco en Jerez durante esos días sólo podría hacerlo en la feria, ya que el guitarrista y su cuadro solían participar en distintas casetas a lo largo de la misma a modo de cuadro oficial. La feria le pareció un evento contemporáneo del repertorio folklórico andaluz que estaba marcado por importantes influencias que había que tener en cuenta⁵⁴. Anota en su cuaderno que en la caseta a la entrada había un piano y que se oían sevillanas, esa caseta fue famosa durante años por eso precisamente por tener un piano y por sus concursos de sevillanas, al que acudían como jurados habituales, el Maestro Realito y Manuel Arjona, ambos de Sevilla⁵⁵, además de tener un cuadro flamenco todas las noches de la feria.

La grabación se hará al cuadro que Sebastián Núñez llevaba a la Fiesta de la Vendimia de ese año, Lomax anota tres guitarristas⁵⁶ pero los jaleos sólo anuncian a padre e hijo, por otra parte, pese a que en los registros se hablan de cuadro de gitanos, habría que decir que era un grupo mixto. Era habitual en este tipo de puesta en escena que hubiera algún intérprete gitano, en el caso del cante era Alonso Méndez «El Pili»⁵⁷ y en el del baile, Juanage y Romero (Romerito de Jerez/Cipote). Ocasionalmente aparecen en la grabación «El Chusco» hijo de «El Pili» y una niña que no estaban contratados. El cuadro de Sebastián Núñez tenía por lo general un repertorio para la feria de carácter festero que aglutinaba esencialmente bulerías, tangos, rumbas y casualmente se incluían algunas cantiñas, fandangos y sevillanas.

Los gitanos tenían un papel muy definido en la escena: cantar y bailar por bulerías, ya que eran bastante diestros en ese estilo, se ajustaban a las necesidades del cuadro ya que con ese palo se reafirmaba la identidad de lo jerezano, y ponían la «nota de color» al cuadro, los demás bailes estaban asignados a intérpretes femeninas no gitanas, por regla general más coreografiados como las alegrías, ello obligaba a éstas últimas a disponer de trajes y zapatos propios para bailaoras mientras que muchas veces las *intérpretes ocasionales*⁵⁸, en la mayoría de los casos gitanas, no contaban con prendas propias para una fiesta o evento⁵⁹. Cuando una de estas interpretres femeninas carecían de traje de gitana tenían que ir a alquilarlos a una tienda de la calle Arcos en Jerez, una indumentaria que no se caracterizaba por su buen estado y

53 Desde los años treinta Sebastián Núñez participa en distintos cuadros junto a dos grandes de la guitarra jerezana, Javier Molina y Rafael del Águila.

54 Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.02.70», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 25 Oct 2020), <https://musicatradicional.eu/es/document/30467>

55 Entrevista a Angelita Gómez el día 13/08/2020

56 Además de Padre e hijo, contaban de vez en cuando con la colaboración de otro intérprete de la familia Núñez, Pepe, primo de Sebastián.

57 Tío de Francisca Méndez Garrido Paquera de Jerez, en la primera grabación de YouTube canta el mismo texto que en la grabación de Lomax, también aparece su hijo El Chusco <https://www.youtube.com/watch?v=52O2vVX-EJ8> y <https://www.youtube.com/watch?v=PoVi2DmlAic>

58 No eran fijas del grupo, solían cambiar, hemos localizado a algunas como la madre de quien esto suscribe María Loreto Suarez, Ramona Suarez, Curra Monge, Teora Fernández...

59 Comunicación personal de Antonia de Los Reyes «La Yoya» en una entrevista realizada el 24/07/2020

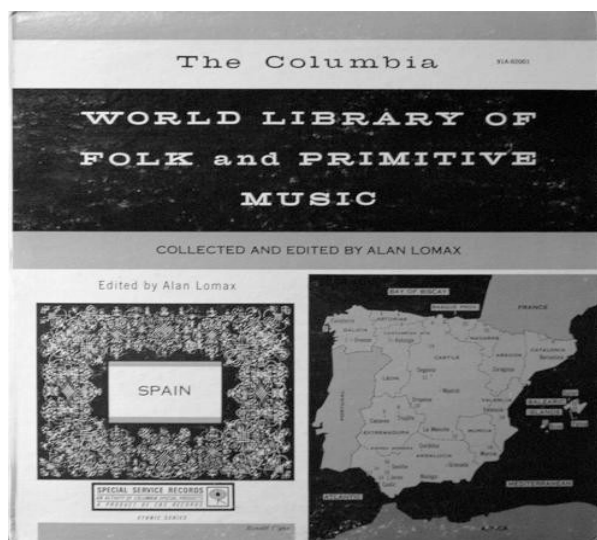
que por lo tanto debía ser lavada, almidonada y planchada, tampoco tenían zapatos específicos para bailar. Este discurso normativo de género no se genera desde la propia comunidad gitana, se proyecta desde fuera ya que en este caso es el guitarrista el que decide quien participa y cómo participa⁶⁰.

Era muy común en las fiestas privadas, salvo quien dirigiera el cuadro, no saber qué se iba a cobrar, la maestra de baile Angelita Gómez recuerda que cuando iban a una *fiesta* quedaban en un lugar concreto de Jerez, que en muchos casos era la Calle Larga, y les venían a recoger en un coche que por regla general era de quien había promovido la *fiesta*, a final de la misma recibían su pago sin haber concertado cantidad previa, aquello no estaba bien pagado pero ante la necesidad no había otra cosa que aceptarlo me decía. El flamenco posee infinidad de historias de señoritos que tenían a los intérpretes hasta las tantas de la noche y después regateaban, posponían el pago para otro día o sencilla y llanamente no pagaban.

Los artistas constituían así una especie de «reserva artística» disponible en ventas, colmaos o cafés a la espera de que llegaran los interesados, bien es verdad que con desigual éxito cada noche. En definitiva, como se dice en Andalucía, ganarse la vida con el cante. Mediante tratos de palabra, se arreglaba así la presencia de un grupo para animar el remate de una reunión de negocios, el triunfo de una corrida de toros, o para preparar una placentera noche por venir. (Cruces 2002, 82)

Tío Borrico decía «(...) y cuando terminábamos pues nos íbamos a nuestras casas, cada uno bien con el sueldo tal, bien con el sueldo cual, bien con cincuenta, bien con sesenta, bien con cien duros, según caían las peras (...)» (Ortiz Nuevo: 56), que era como decir como lo hubiere considerado el que había concertado la fiesta.

En realidad Lomax había aprovechado una *performance* pública, es decir se valió de que el grupo cantaba en la caseta y convino con Sebastián Núñez en grabarle, a cambio de la grabación se pagarían unos derechos⁶¹ por impresión de discos y derechos de autor como así lo atestiguan diferentes documentos, en principio unas quinientas pesetas de la época que fueron transferidas tiempo más tarde, previa firma de un documento firmado por parte de algunos de los integrantes.



Esta es la edición americana de la *Librería Mundial de Música Folk y Primitiva* para la Columbia, donde sólo se seleccionó un corte, con la interpretación al cante de Alonso Méndez «El Pili» y el cuadro de Sebastián Núñez.

B1.3 - Pili With Sebastián Núñez And His Group Bulerías
Performe-Pili
Performer, Guitar, Castanets, Handclaps- Sebastián Núñez And His Group⁶²

60 Sebastián Núñez propone un grupo mixto, mientras que el de Manuel Morao tiene un componente altamente etnicitario, son todos gitanos.

61 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030559/?sp=20&r=-0.076,0.408,1.415,0.617,0>

62 <https://www.discogs.com/Alan-Lomax-Spain/release/3441352>

Edición del sello Westminster del disco número 8 dedicado a Galicia, con toda probabilidad la elección de la carátula no fue obra del etnomusicólogo estadounidense a pesar de que pone que son grabaciones de campo editadas por Alan Lomax, la contraportada dice sólo contiene registros gallegos.



La misma editora presentando el volumen 3 dedicado a Jerez y Sevilla que consta de 2 discos en los que se presentan parte de lo grabado en ambas poblaciones.

Por lo registrado en los audios de Jerez, Lomax parece que no pudo intervenir en el desarrollo de los mismos⁶³, ya que la grabación se establece conforme al horario que habían dispuestos en la caseta y en el escenario ya que coincide con la inauguración de la feria⁶⁴. Surgen preguntas sobre si a lo largo de las sesiones de grabación de otras poblaciones Lomax interfiere en lo que se debe registrar en los audios, es decir si seleccionaba los modelos y géneros musicales a registrar⁶⁵, en Lagartera, provincia de Toledo:

Hace por primera vez el intento de integrarse en la comunidad, acercarse a ellos y escucharles, Lagartera tiene un repertorio musical fresco, rico, directo sin seleccionar desde criterios intelectuales de ejecución o de construcción musical de acuerdo al pensamiento sobre lo que debería ser folklore o sobre lo que debería ser guardado⁶⁶.

La grabación de Jerez pese a los avatares propios de una actuación en un escenario de la feria propone varias lecturas a tener en cuenta. En 1961, después de su estancia en España, Lomax sugería que la etnomusicología debería desviarse durante un tiempo del estudio de la música en términos puramente musicales hacia el estudio de la música en su contexto como una forma de comportamiento humano (Cruces 2008, 298 y Coote, 24). A través de los jaleos podemos saber quien participa aunque su nombre no esté registrado, las conversaciones⁶⁷ y el ambiente de fondo nos

63 En los audios registrados en Bormujos 9/52 T685R06, se oye a Lomax dando instrucciones a Pip mientras ésta se halla en un punto estratégico del espacio donde graban para evitar que entren y salgan personas evitando con ello ruidos, en otro audio de Bormujos 9/52 T684R06, aconseja que cante con campana. En Sevilla IV 9/52 T67913 se puede oír a Lomax con voz enérgica «... ¡Silencio hombre...!»

64 Jerez 9/52 T670R04 Desconocido : ¡ Fuegos artificiales , ya está aquí los cohetes ¡

65 Bormujos 9/52 T686R08 se le oye decir a Lomax tras registrar unas bulerías de las que no quedó muy satisfecho «...No, no me gusta... ».

66 <https://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-1-07072017-alan-lomax/4101927/> Tras los pasos de Alan Lomax: Lagartera.Comentario de Paz Gómez. 5'08- 5'35 minutos

67 Son muy curiosas, en la grabación de Bormujos se distingue una pelea, en la de Granada se oye decir

proponen que a lo largo del proceso de grabación se producen un buen número de interrelaciones entre lo personal, lo emocional y lo interpretativo así como una clara negociación en los discursos de poder, entre Sebastián Núñez y los cantaores, entre los cantaores oficiales y los espontáneos, entre los cantaores y las bailaoras, entre gitanos y gachós. Lomax enfocó su trabajo en Jerez hacia un modelo estrictamente musical tutelado por la figura de Sebastián Núñez. Carol E. Robertson (1989) incide en estos procesos.

Por defender el principio de que los investigadores no deben alterar las situaciones que estudian - a pesar de que nuestra mera presencia lo haga inevitable - hemos ignorado el hecho de que nuestras pesquisas se dirigen habitualmente a la autoridad establecida, sin fijarnos en la disidencia ni en aquellos procesos mediante los cuales los miembros de una cultura desafían a la autoridad. Las tensiones que crean los cambios en una tradición pueden ser fácilmente observadas a través de la manipulación del poder y del género en la performance. (Cruces, 2008, p. 386)

Los protagonistas

Lomax no anota el nombre de todos los participantes en la sesión de grabación, pese a que en distintos documentos aporta hasta varias cifras de los participantes registrados. En una hoja mecanografiada⁶⁸ con la selección de cantes e intérpretes que iban a salir en el disco dedicado a Jerez y Sevilla, está apuntado que participan cuatro *tocaors de guitarra y bandurria, dos cantaores y seis bailaors*. Imagino a Lomax y a «Pip», pendientes de la grabación con todo el ruido propio de una caseta de feria donde la entrada era libre y por lo tanto con un importante trasiego de gente que disfrutaban de la feria, de vendedores ambulantes, de camareros para un lado y para otro. Lomax se extraña ante la forma de hablar de la gente, a gritos, esta manera de expresarse en cierto modo le desconcertaba⁶⁹. En su análisis de las muestras registradas consideró que las melodías estaban muy decoradas durante largo tiempo (melismáticas) y el ambiente variaba de trágico a nostálgico, los bailes son improvisaciones en solitario o en dúo, tensas, apasionadas o frenéticamente alegres (Cohen, 154). Lomax aplicó una metodología cuantitativa a través de su proyecto *cantometrics*, que si bien fue objeto de críticas pero que Cámara de Landa (2003) nos invita a valorar de distinta manera:

Pero conviene que cada uno pueda emitir un juicio de valor a partir del conocimiento de la metodología propuesta, y por ese motivo puede ser una tarea útil la búsqueda de ejemplos que fundamenten estas objeciones y la

entre otras (...) ¡Maruja, gitana vellua, Maruja gitana greñua! (...), en Jerez alguien debió comer jamón la noche anterior, todo un lujo para la época, este contexto es muy interesante para saber que otros procesos se desarrollan en torno a la actividad musical.

Existen varios registros discográficos que nos sitúa en ese mismo entorno, tales como Fiesta en el barrio Santiago del disco Canta Jerez con Terremoto, Sordera, El Serna, Romerito, Diamante Negro y Tío Borrico. https://www.youtube.com/watch?v=Svpns151ovQ&list=PL2Wx18Ce6C8hHP3L_pZmy02jeEqY-pLNWY&index=1

o Peña El Bollo del disco A tiempo de la discografía de Diego Carrasco. (<https://www.youtube.com/watch?v=WijtXvR4RDE>)

68 <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms030277/?sp=113&r=-0.457,0.696,1.909,0.833,0>

69 En Granada 9/52 T654R01 se oye a Lomax dirigirse a una mujer (...) ¡Hombre, tu gritas demasiado, canta! (...)

evaluación general del sistema de Lomax. Conviene consultar sus textos sobre el tema para considerar la aplicabilidad de algunos criterios analíticos - ya que no toda la metodología - a sus objetos de estudio. En España, por ejemplo, algunos de los rasgos considerados en la ficha de cantometrics no han sido tenido en cuenta jamás y podríamos preguntarnos si no será porque a nadie se le ocurrió observar ese tipo de características en las músicas sometidas a estudio. (p.427).

Los informantes que anota Lomax son:

Tres guitarristas

Sebastián Núñez y Chano Núñez, desconozco si hubo un tercero, por lo jaleos solo detectamos a dos, padre e hijo. Eran instrumentistas eminentemente festeros, si bien Sebastián Núñez dejó en los registros de Arcadio Larrea con María Pantoja tres toques muy interesantes, por farfuga, tango al estilo antiguo y seguiriyas. En los registros de Lomax lo que tocan es para baile, su estilo es difícil de adscribir a alguna escuela o maestro, no fue alumno de Javier Molina aun cuando le unía una gran amistad y con el que tocó no pocas veces. Fue un músico disciplinado y tenía especial interés por lo que se registraba en el mercado discográfico, si tenía que montar algún cuadro o participar en los grupos de la Sección Femenina hacía escuchar a los cantaores los discos con los estilos⁷⁰. Chano estuvo muy a la sombra de su padre, también fue guitarrista en la Sección Femenina.

Dos cantaores

Eduardo Lozano «El Carbonero» y Alonso Méndez «El Pili», Son dos intérpretes totalmente distintos. «El Carbonero» era más versátil ya que dominaba varios estilos de cantes para baile además de ser un excepcional saetero, solía ser uno de los cantaores fijos de la plantilla de Sebastián Núñez, llegándolo a acompañar, también, en los eventos propios de la Sección Femenina. Murió relativamente joven, podría haberse dedicado al cante de manera profesional debido a sus excelentes conocimientos del cante «atrás».

«El Pili» pertenecía a una saga familiar, Los Méndez, muy festera, su hermano Eduardo también era un asiduo en los cuadros flamencos de entonces. «El Pili» poseía un estilo muy particular de interpretar por bulerías que entroncaba con los modelos de corte gaditano, por lo registrado en las grabaciones de Lomax se percibe a un cantaor «sobrado de compás», muy atento a la persona que acompaña en la escena, especialmente en las transiciones y fabuloso rematando, es el intérprete que más grabaciones tiene en los registros de Lomax en Jerez.

Bailaoras

Juana Morales, y Charo, sin más datos. Pese a que he entrevistado a no pocos informantes de aquella época, nadie me ha podido dar detalles de estas dos intérpretes. Juana Morales aparece como bailaora pero deja registrada una bulería muy jerezana que elabora en una tesitura alta que llama la atención de Lomax pues poseía un timbre de voz muy particular. La única Chari que he podido encontrar ha sido en un cartel de una verbena⁷¹, en la que entre otros, participaba «El Carbonero»

⁷⁰ Solía ponerle los discos a Eduardo Lozano «El Carbonero» y a Juan Acosta, dos cantaores que le solían acompañar y que también lo fueron en la Sección Femenina.

⁷¹ Verbena Fin de Curso del Oratorio Festivo Santo Domingo Savio en Jerez.

y Chiripa.

Así mismo he detectado intérpretes que en esa sesión participaron, aparte de los enunciados más arriba y de los que no se registró sus nombres:

Baile

Juanage, excelente intérprete por bulerías, estuvo bailando hasta los años sesenta, llegó a trabajar en un tablao en Ibiza con Manuel Fernández Parrilla, Luisa Loreto y Manolito Jero contratados por J.A.Pulpón. Era un bailarín muy elegante bailando, equilibrado y con un taconeo como pocos.

Romero (*Cipote/Romerito de Jerez*), sus comienzos fueron como bailarín, pero a finales de los cincuenta decide cambiarse al canto, fue uno de los protagonistas del disco «Canta Jerez» su nombre artístico es Romerito de Jerez, es un cantaor largo que tiene grabado unos cuantos discos.

Chiripa, palmero y bailarín cómico, solía alternar su participación en cuadros flamencos con su oficio de pescadero, hasta los primeros setenta lo vemos participando en veladas y eventos por los pueblos de la comarca. En la cartelería de los años sesenta se publicita como bailarín de rumba o también como «el hombre de goma».



Angelita Gómez en la Caseta de la Previsión Andaluza⁷⁴

«El Chusco»⁷², hijo de «El Pili», no fue profesional, aunque quedan testimonios registrados en video de su arte como palmero y bailarín.

Aparecen un par de espontáneos a los que denominan «El operario» y «Galleta», desconozco también quien es «El Cigüeña» o «Cigüeñito» aunque coincide con el baile a dúo de Juanage y Cipote, así como una niña de corta edad. La única niña que se hizo habitual en el cuadro de Sebastián Núñez durante esos primeros años de la década de los cincuenta fue Angelita Gómez⁷³, en el audio se puede comprobar como los distintos miembros del cuadro arropan a esa niña marcándole las entradas/salidas y su posición en el escenario.

⁷² Video de YouTube donde se puede ver bailar a El Chusco <https://www.youtube.com/watch?v=vGdx75OFTE>

⁷³ Debutando a temprana edad en 1952.

⁷⁴ Otra de las particularidades de esta caseta es que tenía veladas de boxeo, se pueden ver las cuerdas del ring, ya que algunas casetas del real de la feria solían ser permanentes



Caseta Café Cantante de la Vera Cruz en el año 1953 en la Feria de Jerez, en ella podemos ver hasta cinco informantes de Lomax. De izquierda a derecha, de pie Juanage, Alonso Méndez «El Pili», Eduardo Lozano «El Carbonero», Canalejas de Jerez y Chiripa. Sentados en el mismo orden dos bailaoras sin identificar, Chano Núñez (hijo de Sebastián Núñez), Sebastián Núñez, Carmen Bernal «La Gitana Blanca», la niña Angelita Gómez⁷⁵, La Madrileña, se desconoce quién es la última de las bailaoras sentadas a la derecha. (De la Plata. 2007)



En el centro abajo Romero (Romerito de Jerez/Cipote) arriba de dcha. a izda. Juanage y Eduardo Lozano «El Carbonero». Foto cedida por Manuel Lozano «El Carbonero»

⁷⁵ Hoy es una de las más reputadas maestras de baile flamenco



Alonso Méndez "El Pili", Marisol y Angelita Gómez.



Angelita Gómez, Eduardo Lozano "El Carbonero", Sebastián Núñez y Chiripa.

Conclusiones

A good impression of a rowdy gypsy party.

Los registros⁷⁶ de Lomax en Jerez de la Frontera son el único testimonio de una *performance* pública de flamenco en Jerez, hasta la fecha. El flamenco era ya un género profesionalizado desde finales del siglo XIX, ese grado competencial ejerció un poderoso influjo en los intérpretes no profesionales quienes categorizan y establecen su propio modelo marcado por dos dimensiones, la de «uso», arraigadas en lo vivencial y las que aportan valor de «cambio» es decir como mercancía (Cruces 2003, 210). Esta manera de proceder colisionaba con una mentalidad antropológica como la de la Lomax, ya que se ponía en venta unos saberes que en su contexto original poseían otros valores. Cabe preguntarse quiénes y cómo se valoran esos saberes.

La recogida de Lomax tuvo la ventaja de no ser coetánea de la eclosión del modelo neojondista y aportó un modelo que no se supo adoptar hasta bien tarde en la investigación de la cultura flamenca: la recogida sistemática.

Estos registros aportan frescura y espontaneidad, los intérpretes que si bien hacen una interpretación formalizada por el espacio nos ofrecen lo que pudo ser una fiesta en aquellos años, cada uno con su propio roll y su marco de interrelaciones.

Este trabajo que no es para nada conclusivo, surgen tras él más preguntas que respuestas, he querido poner en valor figuras ocultas, anónimas, intérpretes que en el gran libro del flamenco apenas tienen escritas unas líneas, ellos son también protagonistas de una fiesta, ellos son los últimos de la fiesta.

⁷⁶ Se sabe por los muchos testimonios que un gran aficionado al flamenco como fue José Cantos Ropero registró en cinta magnética abierta a un buen número de intérpretes jerezanos, tras su muerte estos registros desaparecieron y no se pudieron salvar. (de la Plata ,2003:35)

Bibliografía

Asensio Llamas, Susana (2005). *El imaginario flamenco americano en sus primeras literaturas: New York 1930-1970*. Música Oral del Sur. Revista Internacional 6. Año 2005. Actas del Coloquio Internacional Antropología y Música. Diálogos 4 «Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales». Granada. Centro de Documentación Musical. Junta de Andalucía

Berlanga Fernández, M.A. (2004). *La reedición de la obra de Alan Lomax en Andalucía: algunas consideraciones sobre el estado actual*. En Josep Martí y Silvia Martínez, coords. *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. 399-410. Actas del VII Congreso de la SIbE. Sociedad de Etnomusicología. Madrid. Edita Ministerio de Cultura.

Brown, Irving (1922). *La senda gitana*. Sevilla. Edición Facsímil Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía. Editorial Renacimiento (2006)

Cohen, Ronald D. (2005). *Alan Lomax: Selected Writings, 1934-1997*. New York, NY: Taylor & Francis Group.

Coote, Jonatahan (sin fecha) *Reflecting on and recreating Alan Lomax's radio programme "The folk music of Spain" 1953*.

https://www.academia.edu/29992230/REFLECTING_ON_AND_RECREATING_ALAN_LOMAX_S_RADIO_PROGRAMME_THE_FOLK_MUSIC_OF_SPAIN_1953 (Consultado 14/10/2020)

Cruces Roldán, C. (2003). *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II)*. Sevilla. Signatura Ediciones.

Cruces Roldán, C. (2003). *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Sevilla. Signatura Ediciones

Cruces, Francisco y otros coord. (2008). *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid. Editorial Trotta.

De la Plata, J. (2009). *El flamenco que he vivido. Vivencias, escritos y recuerdos de un viejo aficionado*. Sevilla. Signatura Ediciones de Andalucía S.L.

De la Plata, J. (2007). *Los Cafés Cantantes de Jerez*. Jerez de la Frontera. Edita Cátedra de Flamencología de Jerez.

De la Plata J. (2001). *Los gitanos de Jerez*. Jerez de la Frontera. Edita Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces.

De la Plata, J. (2003). *Señores y señoritos flamencos, en el Jerez del siglo XX*. Revista de Flamencología, Año IX, Núm. 17, 1º Semestre. Jerez de la Frontera. Edita Cátedra de Flamencología de Jerez.

García Canclini, Néstor (1995). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, en Enrique Cámara de Landa Etnomusicología, Madrid. Colección Música Hispana Textos, Manuales, Ediciones ICCMU. 2004

Iglesias Jiménez, Eduardo (2019). *Flamenco por derecho. Producción social de bordes y*

fronteras. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Departamento de Antropología. Universidad Complutense de Madrid. Consultada el 20/09/2020.

Marín Carmona, J. (2014). *Eduardo «El Carbonero». Cantaor, saetero y señor*. Jerez de la Frontera Peripiecia Libros, Ediciones Presea S.L.

Ortiz Nuevo, J.L. (1984). *Tío Gregorio «Borrigo de Jerez "Recuerdos de Infancia y Juventud"»*. Jerez de la Frontera. Edita Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Cádiz y Ayuntamiento de Jerez.

Steingress, Gerhard (2004). *La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco* (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos. Trans, Revista Transcultural de Música. Nº 8. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>. (Consultado 22/10/2020)

Starkie, W. (1936). *Don gitano. Aventuras de un irlandés con su violín en Marruecos, Andalucía y en la Mancha*. Barcelona, Rosa de los Vientos, Ediciones PAL LAS. Traducción de Antonio Espina.1944

Suarez Japón, J.M. (2014). *Sinelo Calorró: Conversaciones con Manuel Morao*. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.

Szwe, John. (2010). *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*. Editorial Viking.

Washabaugh, W. (1996). *Flamenco, Pasión política y cultura popular*. Barcelona. Editorial Paidós. Traducción de Verónica Canales y Enrique Folch González (2005).

Discos

Antología del Folklore Musical de España. Interpretada por el pueblo español. Primera selección antológica. Realizador Profesor Manuel García Matos. Hispavox HH 10107/8/9/10.1959

Canta Jerez, Terremoto, El Borrigo, Diamante Negro, El Sordera, Sernita, Romerito. Hispavox. 1967.

Diego Carrasco – *A Tiempo*. Nuevos Medios – NM 15 643 CDM. 1994 <https://www.youtube.com/watch?v=WyjtXvR4RDE> Consultado el 11/10/2020

Documentos audiovisuales

Canal UNED

Uned, *Tras los pasos de Lomax: Lagartera*, 07/07/2017 comentario de Paz Gómez.

Uned. Video

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-1-07072017-alan-lomax/4101927/>

(Consultado 15/10/2020) YouTube

La Paquera-su tío el Pili y pedazo de baile de Manolito Parrilla, 3:43 minutos <https://www.youtube.com/watch?v=52O2vVX-EJ8> (consultado 14/10/2020)

La Paquera y su tío el Pili recuerdos, 1:43 minutos

<https://www.youtube.com/watch?v=PoVi2DmlAic> (consultado el 14/10/2020)

El Chusco de Jerez, hijo de El Pili, 3:47 minutos

<https://www.youtube.com/watch?v=vgFdx75OFTE> (consultado el 10/10/2020)

El duende de la Plazuela, Canta “el Chusco de Jerez” hijo de “El Pili” 2:55-4:21

<https://www.youtube.com/watch?v=WSqEkM61Lx4> (consultado 10/10/2020)

Pataíta de Romerito de Jerez, 1:34 minutos

<https://www.youtube.com/watch?v=Muf7OzF88YQ> (consultado el 04/08/2020)

Webs consultadas

The Association for Cultural Equity (ACE) Fundación creada por Alán Lomax

<http://www.culturalequity.org/>

Fondo de Música Tradicional, Institutió Milà i Fontanals Musicología de Barcelona
«Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC: Una colección española de patrimonio musical tradicional», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de adhesión: 22 de septiembre de 2020), <https://musicatradicional.eu/home>

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

<http://www.centroandaluzdeflamenco.es/>

Archivo documental sobre la Cátedra de Flamencología de Jerez

<http://catedradeflamencologia.es/>

Hemeroteca de Diario de Jerez

No existe como tal pero tiene alojado en su web un interesante número de artículos relacionados con el flamenco en Jerez. <https://www.diariodejerez.es/>

Seq#	Recording	Ref#	Session
1	Talk/ambience	T669R01	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[talk/ambience]		
Artists:			
2	Bulerías (I)	T669R02	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[Carbonero][Unidentified] Es un error: canta El Pili		
3	Bulerías (Si te llaman Dolores)	T669R03	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[de Jerez, Pili][Unidentified]		
4	Rumba flamenco Es un error: es una bulería	T669R04	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[dance tune][flamenco]		
Artists:	[Carbonero][Unidentified] Es un error: Canta El Pili		
5	Unidentified guitar instrumental	T669R05	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[dance tune][instrumental]		
Artists:	[Unidentified man]		

6	<u>Alegrías de Cádiz</u> (<u>Quien te ha robaito el color</u>)	T669R06	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[alegrías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[Carbonero][Unidentified men]		
7	<u>Bulerías (II)</u>	T669R07	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[Morales, Juana][Unidentified]		
8	<u>Alegrías (Que chiquita eres)</u>	T669R08	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[alegrías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[Charo][Unidentified]		
9	<u>Bulerías (III)</u>	T670R01	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[Carbonero][Unidentified]		
10	<u>Bulerías (Ay, al de la mercé)</u>	T670R02	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[de Jerez, Pili][Unidentified]		
11	<u>Sevillanas</u>	T670R03	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[dance tune][sevillanas]		
Artists:	[Unidentified]		
12	<u>Te llaman Dolores / Ay, rubios cabellos</u>	T670R04	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[de Jerez, Pili][Unidentified]		
13	<u>Talk/ambience</u>	T670R05	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[talk/ambience]		
Artists:			
14	<u>Talk/ambience</u>	T670R06	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[talk/ambience]		
Artists:			
15	<u>Fandango de Huelva (Me has querido parecer)</u>	T670R07	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[dance tune][fandango][flamenco]		
Artists:	[Carbonero][Unidentified men]		
17	<u>Si quieres bailar conmigo, morena mía</u>	T670R08	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[de Jerez, Pili][Unidentified]		
18	<u>Bulerías (IV)</u>	T670R09	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune][flamenco]		
Artists:	[de Jerez, Pili][Unidentified]		
19	<u>Bulerías (V)</u>	T670R10	Jerez de la Frontera 9/52
Genre:	[bulerías][dance tune]		
Artists:	[Carbonero][de Jerez, Pili][Unidentified] Canta también El Pili y Cipote		
Sin numeración	<u>Bulerías (V)</u>	T674R14	Coria 9/52 (Jerez de la Frontera 9/52)
Genre:	[bulerías][dance tune]		
Artists:	[Unidentified]		

Nota: Esta es la numeración que tienen en la ACE, obsérvese que falta el nº 16 y agregamos la grabación asignada a Coria del Rio sin numeración pero que en realidad pertenece a Jerez.

Agradecimientos

A Carmen Núñez, hija de Sebastián Núñez, por su paciencia y atención.

A Antonia Valencia de los Reyes, Curra Monge y Teora Fernández, habitantes de aquellos años en la calle Nueva.

A Manolo Lozano «El Carbonero» por abrirme el largo fondo fotográfico de su padre.

A Angelita Gómez, a la que he acudido no pocas veces y siempre dispuesta.

A Rafalito Fernández Blanco, nieto de Juanage, y a su familia por abrirme las puertas de su casa.

A M^a Carmen Lora, por su inestimable colaboración.

A Ana, Silvia, Joaquín y Juan Pedro, técnicos de CADF, por sus atenciones en todo momento.

A The Association for Cultural Equity (ACE) Fundación creada por Alán Lomax por la cesión de las fotografías.

Y a mí «mare», María Loreto Suárez *Mariqueta*, mi primera informante, quién vivió en primera persona esos años del cuadro flamenco de Sebastián Núñez.

En el siguiente enlace, se accede directamente al audio de las grabaciones de Jerez:
<https://bit.ly/2THOagl>

En el siguiente enlace, se accede directamente al audio que, por confusión está asignado a Coria 9/52 pero que en realidad es de Jerez 9/52, es el T674R14, bulerías:

<https://bit.ly/3oQjU14>

La guitarra flamenca en el conservatorio

Roberto Sabater Boix¹

Resumen. La Especialidad de Guitarra Flamenca, incorporada en los últimos años a las enseñanzas del conservatorio, ha sufrido una transformación pedagógica relacionada con su vinculación al ámbito académico. Incidiremos en los beneficios que reporta el aprendizaje del lenguaje musical así como la necesidad de no abandonar la tradición oral en unos estudios que aspiran a una formación interdisciplinar. Aludiremos a las transcripciones como material indispensable en las enseñanzas regladas, analizando su problemática y repasando algunas de las más trascendentes. Todo ello será introducido con una contextualización histórica que invita a la reflexión sobre el momento y las circunstancias en las que el arte flamenco comienza a introducirse en la institución académica.

Palabras clave: Guitarra flamenca, conservatorio, flamenco, tradición oral, lenguaje musical, transcripción.

Abstract. The specialization of flamenco guitar, which has been incorporated into the conservatory over the last few years, has suffered a pedagogical transformation in the academic field. In this article we will explore the benefits of learning musical language as well as the need to continue oral traditions in educational training that wishes to use an interdisciplinary approach. We will also discuss transcripts as an essential resource in regulated education by analyzing the issues surrounding this as well as reviewing some of the most unparalleled transcripts. The content of the article will be introduced by a historical contextualization that invites us to reflect on the time and circumstances under which the art of flamenco started to be introduced in the academic world.

Keywords: Flamenco guitar, conservatory, flamenco, oral tradition, musical language, transcription.

¹ Profesor de Guitarra Flamenca.

Internacionalización del flamenco y su valor en España

Ya en los años cincuenta del siglo XX, el escenario de la prestigiosa sala Carnegie Hall de Nueva York solía acoger con frecuencia a guitarristas flamencos como Sabicas, Mario Escudero o Carlos Montoya cosechando un importante éxito de la crítica así como la aceptación del público, siendo considerados auténticas estrellas.

Juan Serrano triunfó en 1964 con su recital de guitarra flamenca en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York y poco después se afincó en California tras la petición recibida de la mano del empresario Sol Hurok para que impartiera lecciones en la universidad. En 1966, sería investido Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Fairfield de Connecticut. Posteriormente fundaría, en 1970, la Sociedad Internacional de Flamenco en Míchigan.

En Europa, 1967, Paco de Lucía formó parte del cartel del Festival de Jazz de Berlín junto a figuras como Miles Davis o Thelonius Monk. En 1973, sacó a la luz el disco «Fuente y Caudal» en el cual ofrecía la archiconocida rumba «Entre dos aguas» que convirtió al algecireño guitarrista y su música en un fenómeno mundial de masas. Tal hecho se estima como paso definitivo para convertir la cultura flamenca en un producto universal.

El Arte Flamenco en general y su abanderado instrumento musical despertó rápidamente una gran admiración internacional deslumbrando con emoción a miles de seres humanos pertenecientes a culturas tan alejadas de la nuestra como la japonesa. De hecho, en los años sesenta del siglo XX será una verdadera eclosión la que se manifestará hacia la guitarra flamenca en el país asiático. No debemos desestimar que Japón cuenta actualmente con algo más de 600 academias de flamenco, aunque en su mayoría dedicadas al baile. Fue ésta la disciplina flamenca que inicialmente impactó a parte de la sociedad nipona ya en épocas tan tempranas como la segunda década del siglo XX, a consecuencia de la gira por Japón de la bailaora Antonia Mercé, *La Argentina*, que atrajo a un gran número de público.

¿Y España y el flamenco? Ciertamente, la situación en la España de los años cuarenta del siglo XX se mostraba muy desalentadora ya que atravesaba una situación de fuerte restricción económica y aislamiento internacional bajo un régimen totalitario. La autarquía en la que se encontraba el país propiciaba una recuperación económica extremadamente lenta tras los años de la guerra. La radio y la prensa de la época no trataban al flamenco ni tan siquiera mínimamente de forma especializada, no siendo hasta los años cincuenta cuando advertimos la aparición de programas radiofónicos dedicados de forma exclusiva al tema. Éstos fueron llevados a cabo por Rafael Belmonte en R.N.E. con «Cantares de Andalucía», Miguel Acal en Sevilla o Juan de la Plata en Jerez, entre algunos otros que podemos considerar pioneros en la difusión y apreciación del flamenco en nuestro país. En los sesenta se iniciaría la «Tertulia de Radio Sevilla» que contaba con Antonio Mairena o el flamencólogo Manuel Barrios.

Será en esta década cuando España comienza a dar muestras de recuperación socioeconómica ya con un plan de electrificación y comunicación establecido, la activación del proceso de industrialización y la suma del descubrimiento de un filón nada desdeñable como el turismo.

Mientras tanto, la prensa generalizada daba una imagen del flamenco de pandereta en el mejor de los casos, cuando no peyorativa y de miseria en los peores.

El contraste entre la apreciación artística y cultural del flamenco en su país de origen y la admiración y respeto que históricamente ha generado en numerosos países extranjeros es evidente. Es primordial tener una mínima visión de tales antecedentes para aproximarnos con mayor perspectiva al tema que nos atañe; al por qué, en qué momento y de qué forma se hace hueco el Flamenco en el Conservatorio.

La institución del conservatorio y la educación musical en España

Durante el Barroco surgen en Italia los «conservatorios», lugares donde en origen se daba asilo a los jóvenes huérfanos, es decir, los «conservaban», de ahí la palabra. En estos orfanatos se les enseñaba a leer y a escribir preparándoles para un oficio. Entre su formación se les brindaba la oportunidad de obtener una educación musical; incluso algunos de los compositores más célebres de la época, como Antonio Vivaldi, impartían docencia en ellos. Estas instituciones se desprendieron poco a poco de su carácter asistencial hasta convertirse en centros específicamente dedicados a la enseñanza musical. Los primeros conservatorios como los conocemos hoy en día se instauraron entre finales del siglo XVIII y principios del XIX en París y Milán.

Emulando a estas grandes ciudades, en 1830 se fundaría el primero de ellos en España: el Real Conservatorio de Música de María Cristina situado en la Plaza de los Mostenses de Madrid.

Esta empresa de interés moral y económico se debe á nuestra ilustrada y amable REINA, en cuyo corazón magnánimo se abrigan los deseos del mayor lustre y prosperidad del pueblo español; en cuyo augustó seno se encierran las mas halagüeñas esperanzas. Bajo su Real nombre y auspicios se ha decretado por nuestro Soberano, incansable para la ventura de sus pueblos, la ereccion del Real Conservatorio de música en la corte, donde con la dirección y enseñanza de los profesores mas acreditados, se instruirá en este arte delicioso un número conveniente de alumnos de uno y otro sexo, escogidos los internos entre familias honradas de todas las provincias, y mantenidos algunos por el Real erario; y los externos costeados á sus expensis, ó auxiliados, si son pobres, con una pension.

Aprobación en el B.O.E. de la fundación del primer conservatorio español

Durante el siglo XIX se sumaron a la iniciativa otros centros ubicados en Granada, Málaga, Valencia, Sevilla y Barcelona. Ya en el siglo XX continuaron expandiéndose

por Bilbao, Oviedo, San Sebastián, Alicante, Santa Cruz de Tenerife y Navarra, aumentando notablemente de forma progresiva su número por todo el territorio español.

A pesar de la aparentemente temprana instauración de los conservatorios en España, la realidad es que el abandono político y legislativo sufrido por esta institución en este país fue considerablemente acusada: De entre las tres etapas que Mariano Pérez Gutiérrez, musicólogo y fundador de la revista *Música y Educación*, distingue en la educación musical española afirma que entre 1830 y 1965-70 «La Educación Musical en la enseñanza general no existe ni en la teoría ni en la práctica y en la enseñanza profesional es de miseria» (Pérez Custodio, 2005, p. 31). No será hasta 1990, con la entrada de la L.O.G.S.E., cuando la música haga aparición seriamente en la enseñanza general y profesional, tras años de verdadera desidia.

La consecuencia de este mal estado acarreado tanto en la educación musical como en su entorno profesional es arrastrado por toda nuestra sociedad. El flamenco no quedará exento de ello, es más, hasta que se incluyera la guitarra flamenca como especialidad en dicha institución tendría que superar barreras aún más altas que el resto de especialidades instrumentales ya que nos encontramos ante un arte que ha sufrido un rechazo social endémico, todavía presente en algunos ámbitos.

La inclusión de los estudios flamencos en la normativa

Aunque a partir de 1978 Manuel Cano Tamayo ocuparía un puesto «honorífico» en la recién creada Cátedra de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Superior de Córdoba, debiera ser un acto de reflexión por qué el Conservatorio de Rotterdam (Holanda) fue pionero en instaurar de forma oficial una Cátedra de Guitarra Flamenca al frente del guitarrista Paco Peña en 1985.

En España no será hasta 1995 cuando los estudios superiores de flamenco sean regulados por ley bajo el marco de la L.O.G.S.E., ofreciendo finalmente la posibilidad de obtener un título oficial en la especialidad de Flamenco con opción a dos itinerarios: Guitarra Flamenca y Flamencología, tal y como se puede constatar en el B.O.E. de 6 de junio del mismo año. Si nos remitimos al párrafo introductorio del *Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios*, vislumbramos el acuciante vacío existente en años anteriores en torno a la inclusión del flamenco en la enseñanza reglada:

En lo referente a los estudios académicos tradicionales, el presente Real Decreto amplía el actual catálogo de enseñanzas [...]. Pero lo que resulta sin duda más novedoso es que, por vez primera en nuestro país, hacen su aparición en este tipo de estudios otras especialidades no directamente relacionadas con la música «cultura» occidental, como son las del «jazz», el «flamenco», la «etnomusicología» y los «instrumentos de la música tradicional y popular», en consonancia con las actuales exigencias derivadas de una actitud abierta, de respeto y protección hacia las más diversas manifestaciones culturales, cubriendo de este modo un importante vacío, y dando además respuesta a una gran demanda social y profesional. (R.D. 617/1995)

La legislación nacional que añade los primeros grados de enseñanza en la especialidad de Guitarra Flamenca es regulada en el año 2001 a través del *Real Decreto 1463/2001, de 27 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las especialidades de Gaita, Guitarra Flamenca y Txistu, y el grado medio de las especialidades de Flabiol i Tamborí, Tenora y Tible*.

Sin embargo, no será hasta el 2004 cuando aparezca la primera regulación autonómica en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, desarrollada mediante el *Decreto 488/2004 de 14 de septiembre, por el que se establece el currículo de la especialidad de Guitarra Flamenca en los Grados Elemental y Medio de las Enseñanzas de Música*. Resulta interesante la introducción del mismo presentando unas directrices de cómo afrontar la especialidad en el Conservatorio y su justificación:

[...] la tradición oral ha jugado un papel importante, aunque intuitivo, en cuanto a los primeros antecedentes históricos de una didáctica de la guitarra flamenca.

[...] Uno de los grandes ideales en el desarrollo de esta especialidad es crear estrategias que posibiliten desde el conservatorio el encuentro desde la transmisión oral y la formación musical, justificándose así una presencia cada vez mayor de dicha formación musical.

[...] El encuentro de las realidades antes mencionadas permitirán al alumnado una formación más sólida y completa de cara a la posible continuación de sus estudios en el grado superior. (D. 488/2004)

Por otro lado, aunque el estudio que nos ocupa sea la incorporación de la guitarra flamenca en la enseñanza reglada, consideramos ineludible resaltar también, aunque de forma breve, la inserción de las disciplinas de Baile y Cante Flamenco en el sistema educativo del Conservatorio.

A pesar de que la enseñanza de Cante Flamenco había comenzado ya a impartirse en instituciones privadas como la Fundación Cristina Heeren en la década de los noventa de la mano del cantaor hispalense Naranjito de Triana, tardó años en ser introducida en la institución oficial: tendríamos que esperar a la llegada de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (L.O.E.), para que fuera admitida en las Enseñanzas Profesionales de Música como una especialidad propia¹, al igual que la guitarra flamenca.

La declaración por la Unesco del Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2010, impulsó más tarde el espacio educativo que merece este arte en la legislación nacional, integrando el Cante Flamenco, la Guitarra Flamenca y la Flamencología de forma definitiva en las Enseñanzas Artísticas Superiores, englobadas todas ellas en la Especialidad de Flamenco:

Esta proyección internacional se manifiesta, como no puede ser de otro modo, en su dimensión educativa, viéndose incrementada la demanda de unas enseñanzas integradoras que recojan todas las facetas del Flamenco. Prueba de ello es el creciente número de estudiantes nacionales y extranjeros que solicitan una formación global en este arte, que contemple tanto los aspectos

¹ Lo encontramos por primera vez en el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música.

interpretativos como los humanísticos, formación que garantizará, por una parte, la conservación de los elementos esenciales del Flamenco, como son los diversos estilos que lo conforman y, por otra, la transmisión rigurosa, a través de una didáctica adecuada a la pedagogía musical actual.²

Hacemos referencia por último a la inserción en las enseñanzas regladas del Baile Flamenco cuyo recorrido académico no se encuentra ligado a los conservatorios de música sino a los de danza. Cabe destacar que durante la trayectoria de la L.O.G.S.E. el baile flamenco no era más que una de las asignaturas entroncadas dentro de la especialidad de Danza Española. Tendría que esperar la llegada de la L.O.E., al igual que el Cante Flamenco, para ser contemplado como un arte con suficiente entidad que consolidara una especialidad propia dentro de las Enseñanzas Profesionales de Danza. Así aparece justificado en el Real Decreto:

Dicha especialidad, cuya génesis profesional se aprecia en el siglo XX con unos reducidos repertorios y estilos, ha evolucionado permanentemente a través del tiempo y ha experimentado, sobre todo en los últimos años, un importante avance en relación con su praxis y su difusión. La gran demanda, la fusión con otras artes y su protagonismo en las nuevas estéticas de las artes escénicas aconsejan la inclusión de esta nueva especialidad en las enseñanzas profesionales de la danza³.

Por tanto, en la actualidad, las tres disciplinas del flamenco se encuentran dentro de las especialidades que se imparten en el Conservatorio, y como tales, en el marco de las Enseñanzas de Régimen Especial, con carácter oficial y no obligatorio. Las titulaciones expedidas poseen validez académica en todo el territorio nacional y su enseñanza se divide en tres grados diferenciados: Básicas (cuatro cursos), Profesionales (seis cursos) y Superiores (cuatro cursos).

La casuística de los alumnos que acceden al conservatorio en sus inicios es diversa: desde el alumnado en torno a ocho años que opta a primer curso de Enseñanzas Básicas superando una prueba de aptitud (este tipo de alumnado en la mayor parte de los casos no ha tenido ningún contacto con el instrumento ni necesariamente con el flamenco) hasta aquellos que se presentan directamente a la Prueba de Acceso a Enseñanzas Profesionales o la Prueba de Acceso a otros cursos diferentes de primero, preparando de forma externa al conservatorio las materias exigidas según el curso al que aspiren a incorporarse. Irremediamente el alumnado adulto debe recurrir como única opción a estas últimas vías de entrada.

El acceso a las Enseñanzas Superiores requiere estar en posesión de un título de bachillerato o en su defecto, realizar una prueba de madurez equivalente. La superación de estos estudios conduce a la obtención de un título universitario de grado.

2 Párrafo perteneciente a la introducción al Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, por el que se crea la especialidad de Flamenco en las enseñanzas artísticas superiores de grado en música y se regula su contenido básico.

3 Párrafo introductorio al Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Consecuentemente, una de las ventajas de la progresiva aceptación institucional de nuestro arte en las enseñanzas regladas, aparte de la enorme difusión y dignificación del mismo, radica en la posibilidad de trazar un camino profesional hacia la docencia oficial en instituciones públicas municipales y estatales. Un paso adelante desde que el eminente musicólogo y crítico musical Federico Sopeña (Valladolid, 1912-Madrid, 1991) afirmara: «El músico español tiene tres salidas: por mar, por tierra y por aire» (Pérez Custodio, 2005, p. 33).

Metodología tradicional de la guitarra flamenca

Históricamente el aprendizaje de la guitarra flamenca ha sido transmitido a través del método de tradición oral. Dentro de éste encontramos un sistema bastante concreto y extendido por antiguos maestros de la sonanta a la hora de impartir las clases. El caso del gran maestro de la guitarra flamenca Rafael del Águila y Aranda (Jerez de la Frontera, 1900-1976) que justamente en 1967 recibiera el premio Nacional de Enseñanza y Maestría de la Cátedra de Flamencología de Jerez, nos sirve de ejemplo de la mencionada metodología. Gracias a Gerardo Núñez, uno de sus más destacados discípulos, sabemos cómo se desarrollaba la clase:

[...] Y como la enseñanza era oral tu entrabas, te ponía un trocito de falseta y te ibas al cuarto a estudiarla, y pasaba otro alumno; después pasabas otra vez...y así pasabas dos veces, dos momentitos y así pasaba la clase (Álvarez Caballero, 2003, p. 68).

Este curioso sistema mediante el cual el alumno afianza en su memoria la información recién adquirida practicando en otras estancias y más tarde vuelve de nuevo a la habitación con el maestro, siguió adoptándose de forma idéntica por generaciones posteriores. Este tipo de metodología ha sido constatada en primera persona, pues parte de la formación de un servidor ha transcurrido de forma idéntica mediante este tradicional método con los maestros José Luis Balao Pinteño, «Balao» o desde tierras levantinas con Antonio Moreno Fernández, «Antonio de Hellín».

Aún más allá del citado método de «las habitaciones de memorización» la enseñanza de la guitarra flamenca continuó siendo eminentemente por tradición oral de «tú a tú» en casa del maestro, sin más. Serán muchos los lectores que se identifiquen cuando antaño las únicas herramientas que nos encontrábamos eran una grabadora ¡de cassette! (que teníamos como oro en paño) y ¡una buena memoria! para recordar las digitaciones, posiciones y técnicas que nos mostraba el maestro hasta que llegáramos a casa a practicar lo aprendido.

Obviamente ya podemos imaginar que el ámbito del conservatorio contempla otras formas de enseñanza del instrumento en muchos aspectos. Actualmente los aprendices de guitarra flamenca, estudien o no en el conservatorio, disponen de un mayor número de herramientas que suponen una gran ayuda en el estudio como el visionado de vídeos didácticos o actuaciones en plataformas digitales, metrónomos flamencos, sistemas de grabación y un sinnúmero de recursos de fácil acceso.

Sin embargo, si hay algún aspecto que sobresale en las enseñanzas de un instrumento en el conservatorio es el estudio del lenguaje musical o solfeo, es decir,

leer y escribir música. Su conocimiento se suele relacionar con los músicos de música «culta» y por el contrario, muy alejado de las músicas de tradición oral; su correcto aprendizaje tiene fama de ser largo e incluso tedioso.



Rafael del Águila. Fuente: Fondo documental de la
Cátedra de Flamencología de Jerez

Curiosamente el anteriormente mencionado Rafael del Águila, maestro de maestros, poseía conocimientos de solfeo como declara en su entrevista a José María Velázquez Gaztelu en la serie Rito y Geografía del Cante. Aún así no lo enseñaba argumentando que para él y sus alumnos resultaba un trabajo «muy molesto, ya que hay que cantar, hay que medir, pero sí aconsejo que aprendan ellos música aparte, pero si la tienen que aprender conmigo tiene que ser de memoria» (Asensio, 1972). De la misma forma procedía Javier Molina según podemos saber a través de José Luis Balao en una entrevista concedida personalmente⁴.

Encontramos el caso de estos dos grandes maestros de la guitarra flamenca, que aún teniendo conocimientos de solfeo, transmitían su saber mediante tradición oral. La pregunta es por tanto: ¿por qué lo hacían así? Los argumentos de Rafael del

4 Entrevista personal realizada a José Luis Balao el 10/7/2017.

Águila son claros: Le resulta «muy molesto». Y es que, en primer lugar se necesita evidentemente mucha preparación para desenvolverse fluidamente en la lectura de partituras aplicada al instrumento, añadiendo el hándicap de que en la guitarra esta práctica es especialmente dificultosa. En segundo lugar, aunque enseñaran por tradición oral la «música de las partituras», ésta era música clásica, no flamenca. Paco Cepero declara al respecto de Rafael del Águila: «[...] él también sabía muchas obras clásicas y nos las ponía, Tárrega, Albéniz, cosas totalmente diferentes al flamenco, pero era para que nosotros aprendiéramos a matizar y darle otro colorido y eso también me valió bastante» (Álvarez Caballero, 2003, p. 68).

De este modo encontramos justificada la actitud de rehuir de la partitura en la enseñanza tradicional de la guitarra flamenca: la metodología para el aprendizaje del instrumento que se basa en la música escrita está totalmente alejada del método de tradición oral del que proviene el flamenco. Unido a esto, la publicación de partituras de guitarra flamenca en la época era prácticamente anecdótica.

Metodología mixta en el conservatorio

Algunos de los beneficios más evidentes del método de tradición oral son el desarrollo de la capacidad memorística, el oído musical y el fomento de una interpretación más espontánea. Pero también el estudio del lenguaje musical da acceso a un enorme corpus de partituras para guitarra flamenca existente en el mercado y abre puertas hacia el conocimiento de forma autónoma, además de resultar indispensable para profundizar en el estudio de la armonía, adquirir la capacidad de analizar música o interactuar con mayor facilidad en todo tipo de proyectos musicales.

Con la entrada de la Guitarra Flamenca en el Conservatorio se advierte la necesidad imperante de establecer una metodología mixta en la que la tradición oral y el dominio del lenguaje musical vayan de la mano. Nos encontramos ante la obligación de equiparar los conocimientos teóricos musicales del guitarrista flamenco con los de cualquier otro músico académico. Ni que decir tiene que dejamos muy atrás «el prestigio de la incultura» (Moraga, 2007), denominación de Juan Manuel Cañizares en referencia al viejo argumento que afirma que conocer el lenguaje musical provoca la pérdida de autenticidad.

Debe entenderse por tanto, que el hecho de la academización institucional de la Guitarra Flamenca en el marco del Conservatorio no debe significar la pérdida de la enseñanza por tradición oral, pues para conservar la naturaleza del toque es imprescindible recurrir frecuentemente a la espontaneidad citada. Como veremos más adelante, es sobre todo en las materias de Acompañamiento al Cante y al Baile donde se hace más ostensible la transmisión oral tradicional.

La problemática radica más bien en establecer un equilibrio, pues ya hemos comentado anteriormente la dedicación que requiere per se el estudio de la lectura musical con un instrumento como la guitarra, debiéndole sumar a ello la destreza del aprendizaje por tradición oral.

Como docentes debemos cuidar esta balanza desde el principio de la formación del alumnado, ya que la inclinación excesiva hacia un lado o hacia otro a más corto o largo plazo mostrará en su aprendizaje carencias engorrosas de corregir en un futuro.

Las transcripciones: problemática

Otra importante cuestión que se plantea en la pedagogía hace referencia a las transcripciones del repertorio de la Guitarra Flamenca, pues hay que contar que la manifiesta intención de nuestras enseñanzas pasa por el riguroso estudio de la música escrita en una parte importante.

Hoy en día podemos acceder a un notable número de transcripciones con las que trabajar con nuestro alumnado. Sin embargo la contrariedad llega cuando en cuantiosas ocasiones la partitura a estudiar no refleja «lo que se escucha» en la grabación o introduce unas simbologías específicas de la guitarra flamenca que cada transcriptor plasma de una forma diferente.

El profesor de guitarra flamenca e investigador Rafael Hoces declara en su libro *La transcripción para guitarra flamenca* (2013, p. 23):

En la actualidad, no existe, en el marco de los estudios de investigación, una obra que trate específicamente la transcripción de guitarra flamenca. Por ello, debemos acudir a la ciencia más afín a la transcripción: la Musicología Comparada o Etnomusicología, ciencia que estudia las músicas de tradición oral.

Al remitirnos, como recomienda Hoces, a estudios relevantes sobre Musicología o Etnomusicología encontramos a Cámara de Landa (2003) que reafirma las dificultades para transcribir con fidelidad la música de tradición oral haciendo alusión por ejemplo a la minuciosidad con la que el gran compositor e investigador de la música folclórica húngara Béla Bartók trataba la transcripción:

Bartók aboga por la fidelidad a la fuente sonora, pero lamenta la escasez de signos del sistema occidental, que hace imposible alcanzar una notación literal de la música. Nada reemplaza al sonido grabado, nos recuerda, pero el ser humano necesita utilizar símbolos «de una gran sencillez» para representar la realidad musical y, en el caso particular de la música popular, esta operación se verá facilitada por el uso de signos diacríticos. (Cámara de Landa, 2003, p. 416)

Esta afirmación es tan sólo un ejemplo que deja traslucir la problemática que siempre ha existido a la hora de transcribir músicas de tradición oral y/o alejadas de la cultura de la música europea, características éstas compartidas por el flamenco.

Resulta bastante evidente que por la naturaleza del toque flamenco se encuentren, por tanto, bastantes escollos a la hora de transcribir, lo que hace necesario en el aprendizaje del alumnado de guitarra flamenca completar una información que no puede deducirse sólo a partir del papel. En muchas ocasiones deberemos aclarar en las partituras estudiadas la interpretación de algunas técnicas propias como el alzapúa, aunque las mayores dificultades residen en la traducción de las rítmicas de los rasgueos. Al igual, se hará necesario transmitir unas nociones previas de la rítmica de ciertos estilos que plasmados en el pentagrama no siempre ofrecen una completa concordancia entre la acentuación del compás en los que habitualmente

son transcritos y la intención rítmica real del estilo.

Al problema se añade el hecho de que al no ser la misma persona la que transcribe, compone e interpreta, encontramos muy frecuentemente digitaciones (o incluso notas) erróneas, debiendo el profesorado revisar de forma asidua la «fuente original» en audio o vídeo, si este último existiera.

La mayor parte de estas dificultades están relacionadas con la falta de propuestas sobre un método de transcripción que parta de unos criterios comunes y ofrezca una completa rigurosidad y fiabilidad.

Material transcrito

No entra en el cometido del presente trabajo hacer una enumeración rigurosa de la totalidad de métodos y transcripciones dedicados a la guitarra flamenca hasta la fecha, sin embargo, haremos una breve aproximación a algunos de los materiales más relevantes con los que trabajamos en las enseñanzas de Guitarra Flamenca en el Conservatorio. De entre ellos podemos seleccionar ejercicios, falsetas y obras solistas destinadas a las diferentes etapas de estudio.

Al contrario de lo que se pudiera pensar al tratarse de música de tradición oral, la publicación de métodos y transcripciones para guitarra flamenca tiene ya cierto recorrido, pues ya en 1860 encontramos el método de Matías de Jorge Rubio⁵ y sobre todo el famoso método publicado por Rafael Marín⁶ en 1902. Aunque actualmente este material en la práctica está en desuso, citamos estos dos por ser de entre los primeros los más trascendentes, ya que ambos sentaron unas bases de referencia.

Posteriormente se publicaron otros métodos que hoy en día utilizamos para que el alumnado se introduzca en el conocimiento del toque flamenco. Entre los más destacados se encuentran: En 1969, *Lección de guitarra flamenca* de Luis Maravilla; en 1973, *La Guitarra Flamenca* de Juan Grecos y en 1993, *Flamenco Guitar: Basic Techniques* de Juan Serrano. Cada uno de ellos aportó su grano de arena en búsqueda de una forma de sistematización de las transcripciones para guitarra flamenca.

Joseph Trotter publicó entre 1975 y 1976 una colección de partituras de Sabicas y Mario Escudero, obteniendo una gran aceptación, pues incorpora ya de forma clara mecanismos como el alzapúa y rasgueos expresados con bastante exactitud, modelos que serían adoptados por transcritores posteriores. Le siguieron otros exitosos métodos como el de Paco Peña en 1976, Juan Martín en 1978 o Andrés Batista en 1979, entre otros muchos, de los que podemos extraer obras y falsetas de un nivel algo más avanzado. No debemos olvidar la gran labor de los japoneses con meticulosas transcripciones como las ofrecidas en 1986 por Akira Seta sobre Serranito y Esteban de Sanlúcar, o Hiroshi Oka y Minoru Setta sobre Paco de Lucía.

Desde mediados de los noventa gracias a Alain Faucher con la Editorial Affedis (París) o Claude Worms con Ed. Combré (París), disponemos de amplias colecciones sobre monografías de guitarristas de todas las épocas: Tomatito, Gerardo Núñez, Ramón Montoya, Niño Ricardo, Moraíto, etc.

5 «Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por sí sólo la guitarra con los últimos adelantos hechos por este sistema, por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta corte».

6 «Método de guitarra, flamenco por música y cifra de Rafael Marín, único en aires andaluces».

Tampoco debemos olvidar la gran labor didáctica realizada por Óscar Herrero, editado por RGB Arte Visual S.L. en su colección *La guitarra flamenca paso a paso*; una serie de volúmenes de partituras acompañadas de vídeos minuciosamente explicados.



Óscar Herrero

Cabe señalar que el trabajo sobre los métodos y transcripciones realizado durante años nos resulta de un valor inestimable, siendo en la actualidad innumerable el número de partituras disponible. Sin embargo, hay una falta de material didáctico dirigido específicamente a las Enseñanzas Básicas de la Especialidad de Guitarra Flamenca del Conservatorio. En la mayoría de las ocasiones durante esta primera etapa se recurre al rico cancionero popular de Andalucía. Como *rara avis*, al respecto encontramos *Aprende Guitarra Flamenca: con Paquito y sus amigos*, del profesor de guitarra flamenca Alfredo Mesa, editado por Fullcolor Princolor (2016), método dirigido específicamente a tales Enseñanzas y enfocado a niños con edades comprendidas entre ocho y once años.

Habría que plantear si la ausencia de este material fuera debido al todavía escaso número de conservatorios que cuentan con la Especialidad de Guitarra Flamenca desde las Enseñanzas Básicas, con apenas cinco centros en toda Andalucía ubicados en Málaga, Córdoba, Sevilla, Jerez y Jaén respectivamente, incorporados en su mayoría muy recientemente.

Asignaturas del currículum

En este apartado no haremos un recorrido exhaustivo sobre las asignaturas impartidas en todos los niveles de estudio ni el número de horas por curso que establece el currículum ya que nos extenderíamos excesivamente. Sin embargo es fundamental conocer que a lo largo de las enseñanzas, además de la asignatura central de la especialidad, Guitarra Flamenca, encontramos asignaturas específicamente

dedicadas al estudio del flamenco como disciplina y otras materias troncales o comunes a todas las especialidades.

De entre las comunes se comienza con Lenguaje Musical y Coro hasta el posterior estudio de la Armonía, el Análisis o la Historia de la Música. Esta formación se completa con asignaturas como Literatura e Interpretación del Instrumento Principal o Historia del Flamenco que complementan el necesario conocimiento de nuestro arte más allá de la práctica instrumental.

Conforme avanza el currículum la especialización instrumental se va haciendo más evidente y se incorporan materias en las que se transmiten bases indispensables para el futuro profesional del guitarrista flamenco:

La asignatura de Conjunto Instrumental Flamenco desarrolla la práctica de conjunto y se imparte combinando frecuentemente la tradición oral y las transcripciones, dependiendo del repertorio abordado en cada caso.

Las asignaturas de Acompañamiento al Cante y Acompañamiento al Baile, en las que contamos con un/a cantaor/a y un/a bailaor/a contratados como plantilla del profesorado, son de ineludible tradición oral debido a sus características naturales. La función que desempeña el guitarrista en estos menesteres implica cualidades como la capacidad de adaptación (desde la elasticidad métrica requerida en algunos cantes, a los diferentes cambios estructurales que pueden surgir), uso de recursos rítmicos, dominio del compás, etc. que deben aflorar de forma espontánea adecuándose a cada circunstancia particular. Se comprenderá que tales cualidades sólo pueden manifestarse con el fomento de una atenta escucha, a partir de un conocimiento melódico, rítmico y estructural que poco tiene que ver con la lectura de partituras.

Aun así, aquí podemos servirnos también del conocimiento del lenguaje musical como herramienta. Por ejemplo, la explicación del cierre de un baile que en principio se expone al modo de la tradición oral, se puede apoyar expresándolo en términos solfísticos. Poder comprenderlo en dicho lenguaje implica ventajas para su aprendizaje memorístico, facilita la adquisición de una comprensión de los hechos musicales de forma intelectual y posibilita la interacción con músicos de otras disciplinas. Esto por supuesto, no resta a la intuición.

En los estudios superiores destacamos otras materias que se añaden al currículum como la Sociología del Flamenco, la Transcripción de la música flamenca o el Análisis y la Armonía aplicados al flamenco y a la guitarra flamenca respectivamente, que conforman una formación integral del futuro profesional.

Conclusiones

La incorporación de la Guitarra Flamenca como especialidad instrumental académica ofertada en el Conservatorio significa un importante paso hacia la dignificación y puesta en valor que merece, pues la creación de un título oficial de la especialidad ofrece por fin una entidad legal a la profesionalización del guitarrista flamenco.

Las enseñanzas regladas deben suplir las antiguas carencias musicales de los guitarristas flamencos basándose en la ciencia de la pedagogía actual, sin que ello suponga un menoscabo en las ventajas de su tradición oral.

Apesar del gran paso adelante que ha supuesto su implantación en el Conservatorio y su exitosa acogida por parte del alumnado, aún se deben establecer numerosas

mejoras, pues presenta deficiencias en el plan de estudios que el colectivo docente viene reclamando a la Administración desde los inicios de su implantación. Se acusa un tiempo excesivo dedicado a asignaturas comunes, que si bien no hace ningún mal aprender, restan carga lectiva a otras materias vitales para la formación del guitarrista flamenco. La más destacada es el escasísimo número de horas dedicadas al Acompañamiento de Cante y Baile y su total ausencia en las Enseñanzas Básicas, los cuales debían ser dos pilares fuertes de la especialidad desde sus inicios, pues la función de acompañante es lo que más se da dentro de la profesión del guitarrista flamenco.

Por otra parte, se advierte la falta de implantación de la especialidad en un mayor número de conservatorios, pues clama al cielo que todavía no haya sido incorporada en conservatorios como el algecireño «Paco de Lucía» o el gaditano «Manuel de Falla» a pesar de su fuerte demanda.

Bibliografía

Álvarez Caballero, A. (2003). *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

Asensio, A. (Productor) (1972). *Rito y Geografía del cante* [Serie de televisión]. Capítulo 30: *La Guitarra Flamenca II*. Madrid: RTVE.

Cámara de Landa, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

Calahorra Arjona, M. A. (2019). La legislación en torno a la guitarra flamenca: recorrido diacrónico y propuesta de mejora con base en su naturaleza popular. *Revista Centro de Investigación Flamenco Telethusa* 12 (14): 5-17. DOI: 10.23754/telethusa.121401.2019

Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: Espasa Calpe.

Historia de la Fundación Cristina Heeren de arte flamenco. Recuperado de <http://flamencoheeren.com/es/sobre-nosotros/historia.html> el 6/10/2020

Hoces Ortega, R. (2013). *La transcripción para guitarra flamenca*. Sevilla: Libros con duende.

Moraga, M. (2007). Entrevista con Juan Manuel Cañizares. *Suite Iberia. Guitarra flamenca*. Madrid: De flamenco. Recuperado de <https://www.deflamenco.com/revista/entrevistas/entrevista-con-juan-manuel-canizares-suite-iberia-guitarra-flamenca-1.html> l Recuperado el 26/10/2020

Pérez Custodio, D. (2005). *Paco de Lucía: La evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.

Real Conservatorio de música de María Cristina. *Gaceta de Madrid*: núm. 89, de 24/07/1830, pp. 363 a 364. BOE-A-1830-592. Recuperado el 01/10/2020 de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1830/089/A00363-00364.pdf>

Rey García, E. *Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Recuperado el 05/10/2020 de <https://rcsмм.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>

Torres Cortés, N. (2004). *Guitarra Flamenca. Volumen I: Lo clásico*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Vargas, F. (2006). ¿Existe un periodismo flamenco? *Música Oral del Sur*. Recuperado el 15/10/2020 de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/periodismo-flamenco.pdf>

Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. BOE, 6 de junio de 1995, núm. 134: 16607-16631.

Real Decreto 1463/2001, de 27 de diciembre, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las especialidades de Gaita, Guitarra Flamenca y Txistu, y el grado medio de las especialidades de Flabiol i Tamborí, Tenora y Tible. BOE, 12 de febrero de 2002, núm. 37: 5518-5524.

Real Decreto 488/2004, de 14 de septiembre, por el que se establece el currículo

de la especialidad de Guitarra Flamenca en los Grados Elemental y Medio de las Enseñanzas de Música. BOJA, 29 de septiembre de 2004, núm. 191: 20981-20988.

Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE, 20 de enero de 2007, núm. 18: 2853-2900.

Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE, 13 de febrero de 2007, núm. 38: 6249-6262.

Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, por el que se crea la especialidad de Flamenco en las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música y se regula su contenido básico. BOE, 9 de junio 2011, núm. 137: 57649-57654.

«Vanguardia y pureza del flamenco»: El disco de Smash y Agujetas

Óscar Carrera

Resumen. Este artículo hilvana diversos testimonios para reconstruir la última etapa de la banda sevillana de rock *underground* Smash, centrándose en sus sesiones de 1971 en Playa de Aro. Se presta especial atención a la progresiva flamenquización del grupo y a su colaboración con el cantaor Manuel Molina, y se plantea la cuestión del primer encuentro del flamenco y el rock en Sevilla. Se describen a continuación la publicación de aquellas grabaciones y el breve retorno de la banda a finales de la década de 1970.

Palabras clave: flamenco rock, psicodelia, underground, rock andaluz, movimiento hippie

Abstract. This article weaves together multiple testimonies to reconstruct the last period of the Sevillian underground rock band Smash, with a focus on their 1971 sessions in Platja d'Aro. It pays special attention to the gradual flamenco shift of the band and their collaboration with *cantaor* Manuel Molina, and raises the question of the earliest encounter of flamenco and rock in Seville. There follows an account of the publication of those recordings and the brief return of the band at the end of the 1970 decade.

Keywords: flamenco rock, psychedelia, underground, Andalusian rock, hippie movement.



Smash aflamencándose. Arriba: individuo sin identificar, Alain Milhaud, Antonio, Henrik y Julio. Abajo: Gualberto y Manuel Molina.

Yo no he vivido la pureza, yo fui el último que salió. Cuando yo salí llevaba Chocolate treinta años; 30 años, Terremoto; 30 años, La Paquera; 40 años llevaba Mairena... Yo fui el último que salió. Salió un año después el Camarón... Pero como yo he estado luchando por el flamenco puro, ¡joé!, que he terminado con todos los que hacían clásico. Se está perdiendo tó. Todo moderno. Yo no paraba de cantar y cantar, y ahora todo el mundo quiere flamenco puro.

Así se presentaba don Manuel de los Santos Pastor «Agujetas», «El rey del cante gitano», en una de sus últimas entrevistas (2014). Todo el mundo coincide en que el cantaor jerezano era un auténtico purista en temas de flamenco. Pero nosotros conocemos su secreto más vergonzoso: que colaboró en el peor de los sincretismos, la unión más mestiza de su tierra.

La invención del rock andaluz. Y les vamos a narrar cómo sucedió.

1971

*A mí me importa poco
que un pájaro en la alameda
se pase de un árbol a otro
(Anónimo)*

Corría el año 1971 y Smash estaban tiesos. El ecléctico grupo sevillano, formado por Gualberto García (guitarra, sitar, clavicordio y tabla), Julio Matito (voz y bajo), Antonio Samuel Rodríguez (percusión) y el danés Henrik Michael Liebgott (violín y guitarra), había grabado su última entrega para Philips por presión discográfica, obteniendo una placa irregular incluso para sus estándares.

No se conoce en la música del siglo XX un título más tristón para un segundo intento —eso que los ingleses llaman un *sophomore*— que *We Come to Smash This Time*: «Venimos a golpear este tiempo», pero también «Esta vez venimos a golpear». Pero de golpes, poco. Mucho humo en los conciertos y un seguimiento entusiasta por cuatro iluminados de la escena ácida de Sevilla; pero el ácido no da de comer ni da para manzanilla. Cierro es que el álbum flaquea al compararlo con su despampanante debut, *Glorieta de los Lotos* (1970). Y, como en éste, la vertiente más bluesera pierde interés; aunque no podemos culpar a una banda que, de acuerdo con Gualberto, fue contratada precisamente para «que grabásemos versiones de clásicos de blues y rock» (Gato Andalúz, 2009). ¡Feliz desobediencia!

Aun así, hay tramos que dejarían boquiabierto al mismísimo Frank Zappa: rock clásico entreverao' en manteca en la canción título o «First Movement», *flower power* de Alameda en «My Funny Girl», y esa «Behind the Stars», que combina tabla, sitar, raga, psicodelia, ácido y... el quejío insondable de Juan Peña «El Lebrijano».

Esa «Behind the Stars»... Mil veces nos hemos preguntado cómo se habría gestado aquello. Cómo un buen cristiano de la madera de El Lebrijano accedió a sumarse al sincretismo psico-hindú de Smash. Henrik accedió gentilmente a desvelarnos el truco:

Gualberto tenía la canción y como lo recuerdo yo estábamos probando el sonido en el estudio en Madrid, él con el sitar y yo con unas tablas prestadas. De pronto entró El Lebrijano, que quizás estaba grabando en otro estudio de Philips, puede ser, pero se sentó con nosotros y empezó a cantar, atraído por el sonido hindú quizás. Y se grabó del tirón. Todo improvisado. Nos entendíamos con las miradas, no era planeado (Liebgott, 2017).¹

¿La atracción del artista gitano por sus raíces indostánicas? ¿Fue la India el punto de encuentro del flamenco y el pop?

Las cosas no son tan sencillas. Los guitarristas Sabicas y Joe Beck ya habían fusionado sus estilos en 1966, en el álbum *Rock Encounter*. The Doors habían sorprendido a San Francisco con «Spanish Caravan» en 1968. Y cómo olvidar a Los Brincos y su pastiche «Flamenco» de 1964... En el entorno de Smash, la grabación más antigua que hemos desenterrado puede ser el inicio de «I Feel Tired (When the Rain Ends, Rises the Sun)», que parece datar de 1970. Fue compuesta por Gualberto y su novia estadounidense Jessica Jones, que también colaboró en la composición de «Behind the Stars» (nombre, por cierto, de uno de los primeros shows de Gualberto a su vuelta a Estados Unidos). ¿Tuvo que venir una yanqui hasta Sevilla para enseñarnos que el flamenco y el pop se podían, por ejemplo, mezclar? El caso sigue abierto; quizás sea mejor para todos.²

1 Hace poco, Gualberto (2019, 28m44s-30m00s) recreaba gráficamente cómo se «arrancó» el Lebrijano en «Behind the Stars». Aunque ni por asomo es el primer rock aflamencado de la historia, sí que tiene papeletas para ser «el primer tema de rock con cante jondo de la historia» (Tono, 2016). Ahora bien... ¿es un tema de rock?

2 García Peinazo (2017, pp. 86-91) localiza precedentes desde los años cincuenta, en orquestinas de música de baile y en lanzamientos asociados a estilos como el mambo o el chachachá, incluyendo un

Smash se había formado en 1968 en torno al legendario club Dom Gonzalo, de Gonzalo García-Pelayo, que será su primer mánager. Gualberto venía de Los Murciélagos y de patearse los bares de Sevilla tocando a cambio de unas copitas. Era el mayor del grupo y había tocado con casi todos los que eran alguien en el rock sevillano. Julio Matito y Antoñito Rodríguez procedían del impronunciable Foren Dhaf (que no significaba nada, pero sonaba a inglés y por lo tanto molaba). Y hablando de nombres difíciles de pronunciar, a Henrik Michael Liebgott se lo encontraron como quien no quiere la cosa en el III Festival de Grupos del Estrecho de Algeciras, montado por Jesús Quintero, que ganó Smash. El guitarrista danés pertenecía al grupo jerezano Los Solos, que quedaron segundos.

Smash tenía talento. Smash tenía futuro. Pero Smash no tenía disciplina. En eso coinciden los que se han atrevido a discutir la problemática de una banda que duró un suspiro y cuarenta años de añoranza. Era un grupo que se creía The Beatles o Bob Dylan cuando navegaba por las turbulentas aguas del *trip* (y lo eran: basta revisar «Love Millionaire» o «Nazarin Again»), y destellaba por cualquier palo en flashazos súbitos como el rayo, pero al que, según los testigos, le faltó perseverancia y ambiciones para construir una carrera sólida y duradera.

¿Pero acaso tenían algún plan de futuro estable nuestros inquietos rockeros? Javier García Pelayo (2008) nos describe uno de sus shows:

Comenzó la actuación y fue un lleno completo, allí había más pelos largos de los que yo había visto nunca juntos, se sabían las canciones, aplaudían las improvisaciones y fue una buena, buena actuación, la comunicación fue total y al terminar los 45 minutos de contrato el público pidió besos. El Parque no permite alargar las actuaciones, por marketing de rentabilidad de las otras atracciones, pero la de Smash no podía pararse y ellos seguían tocando. Me ha tocado discutir tanto en esta profesión de manager de grupos de rock que tuve que hacerlo hasta con Torrebruno. Nos conminó varias veces para parar la actuación, y yo jamás paro a un artista en pleno éxito y Torrebruno desenchufó, fue tremendo, el público rugía. Silvio se sentó en la batería e hizo un solo fantástico y larguísimo. Los empleados del Parque le iban quitando tambores, cuando se quedó sin nada la emprendió con las tumbadoras y se tiró con ellas al foso de agua y gran parte del público con él, ¡todos al agua!

La anarquía era cosa generacional. Así evaluaba Manuel Molina a sus compañeros de profesión de principios de los setenta:

Pienso que Sevilla es el Liverpool de la Música, lo que pasa es que están colgaos. Colgaos psicológicamente, o sea, que están locos perdidos, no estudian, no se esfuerzan. Pero son músicos... vamos, yo creo que los mejores del mundo (Gato Andaluz, 2009).³

temprano «Rock-garrotín» (1961). La música anglosajona tiene su propia lista de antecedentes (Carrera 2020a).

3 En otra ocasión, Molina comentaba aquellos directos legendarios de Smash: «Smash era como el Betis, ¿entiendes? Smash era un grupo que tocar malamente nunca tocaban, pero horrorosamente mal sí, muchas veces. Pero cuando tocaban bien era maravilloso» (Concejero, 2015, 4m50s).

A decir verdad, en comparación con ellos Manuel dio pocos bandazos a lo largo de su carrera. Porque la palabra 'bandazo' se queda corta para describir la trayectoria de algunos de esos jóvenes sevillanos... ¿Qué diría Ortega y Gasset al ver que «el ideal vegetativo andaluz» pudo hasta con los rockeros más epilépticos? Que hasta un huracán como Silvio (el del futuro Sacramento) prefería retirarse a vivir la buena vida en un chalé en Marbella —regalo de su suegro— al cansado esfuerzo de cultivar sus potenciales musicales...

Porque los Rolling o los Zeppelin parecían chicos malos, incluso vagos y maleantes, pero en el fondo eran muy británicos. Empresarios que vendían su imagen rebelde a costa de un ímprobo esfuerzo por mantenerse en la cresta de la ola. *Workaholics* del alcoholismo. Y gracias a su mal ocultada tenacidad disfrutamos de discografías gratificantes y extensas.

Esos sevillanos «colgaos» de los que hablaba Molina, que sólo nos dejaron jirones musicales de su talento, eran los rockeros, los hippies, *de verdad*. Ciento por ciento. Los que no ponían límites a la parranda y el hastío, pero tampoco a una espontaneidad y un salero que ya quisiera para sí el estirado de Paul McCartney. Lo que aquí abajo llamamos duende, vaya.

En febrero de 1971, Smash, huérfanos de compañía discográfica, pidieron asilo entre las legendarias alas del catalán Oriol Regàs, creador del sello y la sala Bocaccio, y se encontraron en un estudio de Playa de Aro (Gerona) con todo el equipo del productor francés Alain Milhaud a disposición de su genio. Preparados para comerse el mundo y beber algo más que gazpacho.

Llega como caído del cielo un desesperado Manuel Molina, huyendo de la mili. Pues el mánager de Smash, Ricardo Pachón, le prometió al guitarrista y cantaor que si se subía al carro se libraría del servicio militar (el suegro de Pachón era general de división). La creatividad de los españoles de la época a la hora de evitar el fastidioso servicio militar no tenía límites: inquietudes seminaristas, estudios ineludibles, sobrepeso, enfermedades crónicas, pacifismo repentino...

Está claro que cuando un varón español llegaba a la mayoría de edad, su vida prometía (exigía) grandes cambios. Manuel Molina estaba dispuesto a inventar el rock andaluz, si hacía falta.

Molina acabará conociendo la fama al reactualizar el flamenco en los popularísimos Lole y Manuel, y aunque aquí todo el mundo barre para su casa cuando se trata de gestar el rock andaluz,⁴ tenemos que admitir que si alguien podía aportar la perspectiva de la tradición era sin duda el Manué, gitano nacido en Ceuta y criado en Triana. Para Smash, el flamenco era un giro más en su repertorio vanguardista; para Molina, Smash era una excusa para arrancarse por bulerías y, de paso, aprender los rudimentos del pop. Se cuenta que, en concreto, terminó pillándole el gusto al *White Album* de los Beatles: «En Playa de Aro se obsesionó con él, no paraba de escucharlo» (Antonio Smash, 2019).

Pero el verdadero cerebro en la sombra era Ricardo Pachón, que fue quien trajo al cantaor, y del que se asegura que llevaba un tiempo reflexionando sobre el potencial del *Rock Encounter* (1966) de Sabicas y Joe Beck:

4 En una entrevista con Ángel Casas para Popgrama (1980), Silvio Fernández Melgarejo, al que se le vio con Smash durante una temporada, afirmaba que prácticamente vino, les dio la idea y se fue (Iglesias, 2003, 55m46s). A mediados de los 60, Silvio colaboraba con Los Murciélagos, donde, según Gualberto, «ya hacíamos cositas de estas, aunque no llegamos a grabar» (Delgado, 2019). En 1968, Smash «ya tocábamos "Paint it black", de Los Rolling Stones con cierto aire flamenco en el solo de guitarra» (Román, 2001, p. 3).

También, no sé si antes o después de eso, en Sevilla hubo un intento de mezclar flamenco y rock en una grabación en el Hotel Murillo. Recuerdo haber tocado la eléctrica una tarde allí improvisando con varios gitanos, creo que Ricardo Pachón era productor. ¡Es difícil acordarse después de tanto tiempo! Pero Ricardo tuvo la idea de unir a Smash y Manuel Molina (Liebgott, 2017).

Según Luis Clemente (2007), aquella sesión, en los sótanos del hotel, contó con «Smash, Gong y otros músicos y cantaores». Manuel Molina, Silvio y el batería Pepe Saavedra fueron allí avistados. De acuerdo con Pachón (2015a), en origen se trataba de unas grabaciones de flamenco encargadas por EMI-Odeón, pero aquel día los rockeros «se presentaron sin avisar».⁵

Lo que se iba a producir en aquellas sesiones de la Costa Brava sólo puede ser obra de un mal hechizo. La flamenquización progresiva de Smash iba a estallar de repente, en virtud de a saber qué enteógeno. Estaban todos los ingredientes, salvo el cálculo. Las opiniones quedan divididas: su productor dice que perdieron el tiempo en morralla inaudible grabada en el último minuto. Otros sostienen que destilaron suficiente ambrosía celestial como para alimentar a varias generaciones. Gonzalo García-Pelayo los considera, sin más, «el primer grupo en darse cuenta de que lo de Frank Zappa y Jimi Hendrix no tiene mucho sentido siendo sevillanos» (Domínguez, 2004, p. 407).⁶

Henrik, el guitarrista danés, reconoce sus dudas:

Al principio lo veía un poco complicado. ¿Cómo se puede unir agua y aceite de oliva? No se puede. Bueno, si se meten en una diapositiva y se calienta un poco y lo proyectas, salen imágenes psicodélicas, que se mueven, ¿no? Es verdad. Eso es fusión. Para mí el flamenco me presentó un lenguaje musical nuevo y el trabajo de fundir la eléctrica con la flamenca de forma adecuada e imperceptible. Si tocas con sentimiento se pueden meter otros instrumentos al flamenco. Tuve que aprender las relaciones entre los acordes, la subida de medio tono en el flamenco y el ritmo de bulerías, que es muy especial. Y un día, sentado en la furgoneta camino a tocar por Cataluña, me di cuenta que un blues tipo Muddy Waters podía entrar por bulerías. ¡Era como una epifanía! (Hernández, 2010).

5 Con respecto a su acercamiento a Alain Milhaud, Gualberto recuerda que, en cierto momento, Julio y él se ofrecieron al productor para «grabar un disco que se iba a llamar “sal de ajo”, cuya prueba incluyó a Tele (futuro Triana) y Manuel Molina. Luego, Smash presentó a Bocaccio «una bulería que nos la inventamos sobre la marcha», y que sería bien recibida (Gualberto, 2006). Según Antonio Smash (2019), Oriol quedó convencido tras presenciar «un concierto en Barcelona, en el Salón Iris».

Uno sospecha, sin embargo, que Ricardo Pachón tuvo mano en el asunto, y de hecho el productor (2015b) afirma que lo que convenció a Oriol Regàs fueron aquellas grabaciones del hotel Murillo de Sevilla, por él orquestadas. En sus tiempos como productor de Smash, Gonzalo García-Pelayo también les había propuesto aflamencarse.

6 Gonzalo García-Pelayo comprende este mestizaje como «la fusión de una música de un espacio con una vivencia de una época, de un tiempo. El espacio es Andalucía y el tiempo es la gente joven de Andalucía, de un momento en el que su mundo es el rock. Bajo el punto de vista del tiempo, son gente que está claramente representada por el rock pero cuyo espacio es Andalucía, por lo que intentan hacer algo que mantenga su coordenada de tiempo con su coordenada de espacio» (cit. en García Peinazo, 2017, pp. 38-39).

Su hermano Javier adopta un enfoque más hegeliano: «Si la tesis [en la Sevilla tardofranquista] es el flamenco, la antítesis es el rock-anglosajón, la síntesis es la nueva música andaluza que viene llamándose rock-andaluz» (ibíd., p. 225).

La misma epifanía divina que recrea Smash en su burlesco *Manifiesto de lo Bordo*:⁷

Imagínate a Bob Dylan en un cuarto, con una botella de Tío Pepe, Diego el del Gastor, a la guitarra, y la Fernanda y la Bernarda de Utrera haciendo el compás, y dile: canta ahora tus canciones. ¿Qué le entraría a Dylan por ese cuerpecito? Pues lo mismo que a Manuel [Molina] cuando empieza a cantar por bulerías con sonido eléctrico:

*Aunque digan lo contrario,
yo sé bien que esto es la guerra,
puñalaitas de muerte
me darían si pudieran.*

Mal que bien, y más tarde que temprano, los Smash grabaron en 1971 varios temas de su particular síntesis de flamenco y rock, que pasa por la primera de pleno derecho de la historia. De todos ellos, se escogió el single «El garrotín/Tangos de Ketama» (Bocaccio, 1971), cuya cara A, pachanguera y fascinante, sería el mayor éxito del grupo, al entrar en las listas veraniegas. Por fin la gente bailaba algo de Smash, y no se retorció descontroladamente con algo de Smash.

Habían tomado la canción más floja y sencilla de cuantas grabaran, prácticamente construida por el siempre lucrativo Alain Milhaud. Está claro que productores y artistas nunca llegaron a entenderse:

Regás y Milhaud querían que hiciéramos otra cosa como «El garrotín» y nosotros nos negamos. Les hicimos más propuestas en la línea de los «Tarantos». Llegamos a montar una bulería llamada «Abalorios», que era una canción de Julio cantada en inglés, con armonía flamenca, y con un cierto sabor en la atmósfera de la canción a Pink Floyd. La guitarra de Manuel acompañaba por bulerías y tocaba falsetas en algunas de las partes instrumentales. Se la mostramos a ellos pero no la quisieron. Ellos querían que hiciésemos una versión de una canción de un cantante alemán que era como una marcha militar. Querían que la hiciéramos con aires de rumba, grabándola primero en un estudio en plan maqueta. Ese era el rollo, tío (Antonio Smash, 2019).

Gualberto (2006) no andaba nada contento: «Por aquella época, uno de los managers habló conmigo y me dijo que si aguantaba dos años me iba a forrar y que después ya haría la música que verdaderamente me gustaba». Pero él eligió su vocación y se fue a Estados Unidos con su sitar. Smash empezó a disgregarse a velocidad de vértigo.

⁷ Hay debate sobre la publicación del manifiesto, que fue escrito entre Smash y Gonzalo García-Pelayo, con protagonismo de Julio Matito (Copete Holgado, 2013, p. 90). Se suele citar la revista Triunfo y el año 1970, pero el propio texto menciona a Manuel Molina (que se unirá a Smash el año siguiente) y la primera mención conocida en dicha revista es de 1977 (Delgado, 2019). Su publicación original parece ser en la revista CAU (Construcción, Arquitectura, Urbanismo), n° 50, enero/febrero de 1972 (Matute, 2018).

Cuando después del Garrotín me fui a Estados Unidos mis compañeros no duraron prácticamente nada ¿por qué? Porque igual que a mí a ellos tampoco les gustaba la dirección que estaba tomando la música del grupo, yo simplemente me fui primero porque siempre lo he tenido muy claro, con Philips me fui porque no quería grabar lo que quería el manager y el productor, y con Bocaccio más o menos lo mismo (Gato Andaluz, 2009).

El siguiente single fue la progresiva «Ni recuerdo, ni olvido» (Bocaccio, 1972). Era aquí donde las aguas procelosas del rock y el aceite de oliva virgen del flamenco se entrecruzaban en una misteriosa yuxtaposición, reminiscente de Schönberg. La disquera volvió a faltarles el respeto dividiendo arbitrariamente la canción en dos partes. En este punto Julio no resiste más y lo deja. Lo sustituyó (brevemente) Mane de Gong.

Para 1972, Smash había desaparecido. ¿Se debía, como declararon sus integrantes, al maltrato por parte de las discográficas, o la desbandada obedecía a otras razones?

Su productor ofrece una versión muy distinta. Smash no serían aquellos profesionales visionarios enclaustrados en su arte que despreciaron la comercialización y el juego sucio de la industria musical. Smash era más bien una panda de malandrines. Aquellas sesiones en la Costa Brava destacaron por su bravura. El experimentado Alain Milhaud, que había producido a Los Bravos, Los Canarios y los Pop-Tops, conserva el siguiente recuerdo:

Los Smash no supieron aprovechar la oportunidad que se les brindaba y, en lugar de trabajar para montar un repertorio propio e interesante, gastaron el tiempo entre continuas e inconfesables juergas lúdicas y psicodélicas, rodeados de sus respectivas mujeres y otros invitados e invitadas, y dormir para recuperarse de las mismas y de un consumo desmesurado de alcohol y drogas de todo tipo.

Cuando por primera vez acudí a Lloret de Mar para conocer el repertorio del grupo y ensayar con ellos de cara a la grabación que tenía ya fecha, a la hora prevista me encontré solo en el Maddox y tuve que esperar más de tres horas antes de osar pretender escuchar algún que otro tema malo, aburrido, mal estructurado, en una palabra: inservible. Hubo una fuerte bronca con amenaza mía de romper nuestro acuerdo [...]

El grupo, bajo la dirección del equipo de management de Oriol Regàs, tuvo la oportunidad de actuar en numerosas ocasiones y en grandes recintos. Sin embargo, en pocas semanas dejó fuera de servicio el material que Oriol les había comprado y puesto a su disposición. Ello motivó legítimamente el enfado de Regàs y su ruptura con el grupo, que se desintegraría poco después. Los Smash quisieron imitar a Jimi Hendrix y The Who y, en un momento de completo descontrol, rompieron sus Marshalls con sus guitarras, sin reparar en que los inventores de este particular show utilizaban amplificadores y bafles preparados para la circunstancia. Destruídos los de Smash, el combate cesó por falta de combatientes... Una historia lamentable que recuerdo con desgana y tristeza (Domínguez, 2002, pp. 574-75).

Hay que añadir, para ser justos, que según Henrik Liebgott, «al final nos quitaron los instrumentos y todo. Los músicos están siempre más abajo en el tótem de la industria. Ya se sabe» (Hernández, 2010). El equipo se lo habría traído Smash a Sevilla, pero los catalanes fueron a recuperarlo cuando estaban despistados en un festival. En Sevilla se rumorea acerca de «un juicio que les metieron los productores» (Carrasco, 2010).

¿Fueron confiscados aquellos instrumentos o fueron sacrificados a los dioses del rocanrol? Gastándoselas como se las gastaban, no podemos descartar del todo lo que dice el francés...

We Come to Smash This Time. Hendrix a la española. Furia sin trampa ni cartón, ni vaselina. Mientras fríos técnicos como The Who seleccionaban con cuidado el equipo especial cuya destrucción escenificarían cada noche para regocijo del público, Smash, como buena parte de esa generación criada con sus suspiros puestos más allá del Cantábrico, se creía que los trucos eran de verdad. Cegados por la luminosidad de los neones del pop, los sevillanos remedaban lo que les venía del extranjero del modo en el que ellos imaginaban que debía de hacerse. Ídolos que nunca dejaron de ser fans, montándose como mejor podían. Artistas que siguen siendo artistas, pese a los años. Leyendas muy vivas.

Así acabó la dulce odisea de la banda Smash. Seis meses en la Costa Brava para grabar cinco canciones dicen mucho de aquellas «continuas e inconfesables juergas lúdicas y psicodélicas». Su mánager Ricardo Pachón (2015b), que los acompañaba, lo resumía así: «nos disolvimos en ácido». Lo vendía un señor alemán a cincuenta pesetas la dosis: los sevillanos nunca habían visto nada igual y es obvio que lo aprovecharon. «Lo que nos unía era el LSD, eso está claro. El origen de la fusión del flamenco fue el LSD» (Pachón, s.f.).

Javier García-Pelayo, que estaba de visita, afirma que la ruptura se hizo efectiva cuando Manuel Molina le dio «una *guantá* a Oriol Regás, en Bocaccio, en su feudo, delante de todo el mundo» (Díaz Pérez, cap. 3, párr. 25). Según Javier (s.f.), tras esa *guantá* no había vuelta atrás: «En menos de una semana estábamos de vuelta en Sevilla».⁸

El productor desaparece. Las guitarras yacen en astillas, por el suelo. Las canciones quedan archivadas. En 1973, Smash era ya un turbulento recuerdo. Pero no termina aquí nuestra historia.

Sólo había otro andaluz igual de asalvajao' que estos chicos de Sevilla y Copenhague. Alguien que exclamaba al oído de todo aquel que quisiera a oírle (y a quien no también) que él (y no otro) era el «hombre libre» por excelencia. El puro entre los puros, que resistió sin despeinarse la década de los modernismos de Camarón y Paco de Lucía. El destino, el mismo que había llevado a Gualberto a Woodstock y a Agujetas a Japón, iba a unir lo mejor de ambas orillas del flamenco.

Todo es mentira. El flamenco es mentira y los libros que hay de flamenco son mentira. Aquí no ha habido más cantaor que Juan Talega en esa época que yo conocí. Cuando yo lo conocí a los pocos días se murió. Conocí a la Niña de los Peines y a los pocos días se murió. No he conocido más viejos (Agujetas, 2014).

8 El joven Manuel Molina era impetuoso en ocasiones. Recuerda Ricardo Pachón que al productor Alain Milhaud «le dijo un día que lo iba a rajar y [Milhaud] salió corriendo por la playa» (Rondón, 2017). En medio de un concierto, al escuchar a dos conversar sobre la caza de la liebre (¿?), Molina «se fue para la puerta, y dijo: "De aquí no sale nadie hasta que no dé la cara el que estaba hablando"» (Gualberto, 2016).



Smash y Manuel Molina, que cubre su imperdonable pelo corto con una gorra, en la Playa de Aro (1971).

1978

El primer encuentro de la juventud sevillana con las drogas alucinógenas fue letal. Mane y Pepito fueron sus primeras víctimas.

Debemos este veredicto a Gonzalo García-Pelayo (2018), testigo privilegiado de lo que se ha dado en llamar la «generación arcoíris» de Sevilla, el surgimiento de una mini-California en el asfalto hirviente de una ciudad franquista y folclórica.⁹ Una generación que en gran medida permanece incógnita, por la falta de grabaciones y otras pruebas tangibles de lo que fue antes de que se «disolviera en ácido». La banda Gong, por ejemplo, a la que pertenecían los citados Mane (Manuel Segura Ayestarán) y Pepe Saavedra, y hacia la que todos se deshacen en halagos, sólo nos dejó dos singles, más —se dice— un álbum inédito en paradero desconocido. En comparación con ellos, los Smash dieron bastante de sí: dos álbumes y diez singles.

El problema de Mane es que era una persona muy comprometida, con todo, ya fuera la música o sus experiencias alucinógenas, que terminaron convertidas para él en una cuestión casi religiosa: comenzó a ver a Dios por todas partes. Todo aquello, afortunadamente, ya pasó. Pero Mane no volvió a tocar (Gonzalo García-Pelayo, 2018).

Pero también en el caso de Smash se hablaba de un álbum maldito, que sólo unos pocos habían tenido el honor de escuchar. En él —nos relataba con dramáticos ademanes el primo del primo del primo de uno de esos anónimos privilegiados— se inventó el rock andaluz.

⁹ Antonio Smash (2019), sin dar nombres, prefiere resumir: «Todo ese ambiente psicodélico empezó a degenerar muy pronto. Empezaron a pasar cosas no previstas ni deseables».

Smash dejó de dar señales de vida en 1972. Pasaron los años... Declinaba ya la década cuando se produjo un movimiento aparentemente insignificante en la industria musical española. Unos documentos trasapelados cuyas consecuencias resultarían impredecibles.

Básicamente, todo el catálogo del sello Bocaccio fue traspasado a Zafiro.

Vicente «Mariscal» Romero, encargado del sub-sello Chapa Discos, se puso a rebuscar entre los materiales de aquella colección recién recibida, en pos de alguna rareza memorable. Los materiales se encontraban en unas oficinas de la madrileña calle Augusto Figueroa, que habían pertenecido al padre de Teddy Bautista. Mariscal Romero había oído hablar de aquellas sesiones que auspiciara Alain Milhaud, donde Smash, ese legendario grupo del *underground* sevillano, grabó su único éxito radiofónico: «El garrotín». Quizá era todo una fábula, contada por unos sevillanos más exagerados que la madre que los parió... Pero no. Romero localiza las cinco canciones grabadas por Smash en la Costa Brava, dos de las cuales eran aún inéditas (corre el rumor de que existen cinco más en algún cajón, de las que nadie se acuerda).¹⁰

Éramos todos amigos, éramos todos 'progres' en el año 70. De hecho yo estaba haciendo la mili, tenía el pelo corto, y tenía noticias de aquellas canciones, miré en los armarios, encontré de pronto esas cintas y me pregunto: '¿Esto qué es?', y me encontré otras cintas de El Agujetas, entonces es cuando armo con esa pasión mía andalucista el disco y se lo doy a Zafiro y sale el disco histórico (Hernández, 2010).

O puede que fuera un intento de explotar el éxito comercial del que disfrutaba entonces Manuel Molina con Lole y Manuel, pues el nombre del recién llegado se colocó el primero y la carátula lucía una de las fotos de la banda con él, aun a costa de dejarse fuera al bueno de Gualberto.¹¹

El título: *Vanguardia y pureza del flamenco* (Chapa, 1978). En una cara, el psicoflamencopop de Smash: «Tarantos», «Alameda's Blues», «El garrotín», «Ni recuerdo, ni olvido» y «Tangos de Ketama». En la otra, una selección de temas de Manuel Agujetas con Manolo Sanlúcar a la guitarra, grabados quizá en 1974. Agujetas era uno de los cantaores del momento, que el año anterior había ganado el Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología de Jerez.

En lo que a Smash respecta, aparece, al fin, la primera música que podemos llamar flamenco-rock con todas las de la ley. La síntesis es menos fluida, menos estructurada, que en las composiciones posteriores de Alameda o Triana: si éstos facturaban sonatas, lo de Smash era una suite. Las guitarras eléctricas y flamencas no se superponen, sino que se ceden respetuosamente el turno. Sólo en los mejores momentos se alza el cante sobre el fondo pop, generando un contraste aterrador, una descontextualización revienta-tímpanos que se aprecia mejor en la pieza maestra, «Ni recuerdo, ni olvido».

10 Los títulos de las canciones perdidas serían «Pequeño Peter» (el germen de «Tiny Peter»), «Blues a las diez», «Al amanecer», «Arriba el cielo» y el ya mencionado «Abalorios» (Delgado, 2019). No está claro si se llegaron a grabar todas. Gualberto describe «una mezcla de flamenco con Simon y Garfunkel, que se grabó pero al final no salió» (¿«Pequeño Peter»? (García Peinazo, 2017, p. 231).

11 En pleno boom del rock andaluz, comenzaba a despertar el interés por aquel 'andergraund' sevillano de principios de la década. En 1978, el año de *Vanguardia y pureza del flamenco*, se publicaron también los recopilatorios *El nacimiento del rock en Andalucía* (Diábolo) y *Descubrimiento del tesoro musical de los años 70* (Apolo Records), que rescataban grabaciones de los inicios de Smash y Gualberto.

Pero, por muy pioneros que fueran Smash en el terreno, lo tardío de la publicación reduce su impacto al mínimo. Smash inventó el rock andaluz y no se enteró (casi) nadie.

Y lo que es peor: en el futuro serán vagamente recordados como los abuelos del rock andaluz por esas cinco canciones, en lugar de ser recordados como la banda psicodélica española por excelencia por todo su trabajo anterior.¹²

No terminan ahí las injusticias. El cantaor emparejado con Smash no era otro que Agujetas. Es posible que no le hiciera demasiada gracia colaborar en la presentación del retoño: se utilizó material de estudio propiedad de la disquera, que podía hacer con él lo que le placiese. ¿Qué pensaría el gran cantaor cuando se vio junto a esos fantoches melenudos y sus tarantos ácidos en espanglish? ¿No se apreciaba un sentimiento de culpa, culpa por haberse utilizado su nombre para promover ese engendro, detrás de su reivindicación hasta la muerte de la pureza del cante gitano? Él, que rompería la endogamia de su clan al tomar en matrimonio a una bailaora japonesa; él, que acompañara a Gualberto en sus directos de 1975...

Él, que en la loca espiral de una época, en un desliz perfectamente excusable, grabará junto al sevillano un disco con sitar en 1979 (*Gualberto y Agujetas*, Movieplay), con letras clásicas como:

*De los árboles frutales
me gusta el melocotón
y de los reyes de España,
Juan Carlos de Borbón.*

¡Pero bueno! ¿No estaban hechos los unos para el otro? ¿Acaso ha habido artistas más indomables en la historia de la música española que el Agujetas y los Smash? En sus casas los conocerán. E incluso puede que los reconozcan.

Cuando se publicó *Vanguardia y pureza del flamenco*, Manuel Molina había encontrado a la Lole de su vida. Se conocían desde críos, pero no intimaron hasta poco después de la desbandada de Smash. Tras dos años de ensayos, en 1975 se casaban «por el rito gitano y por el discográfico» (Ruiz, 2015). Su popularidad fue inmediata, gracias a hitos del nuevo flamenco como «Nuevo día» o «Todo es de color». Producía Ricardo Pachón, exmánager de Smash, quien por entonces tanteaba a Camarón (con quien crearía *La leyenda del tiempo*).

Gualberto había perdido su guitarra por los *Vericuetos* (1976) de la fusión del raga hindú, el jazz estadounidense y el flamenco trianero; más moderados en *A la vida, al dolor* y su raro *Gualberto* de 1975.

¹² Gonzalo García-Pelayo los describe, simplemente, como «el primer grupo de rock, casi, que hubo en España, porque hasta entonces lo que había eran grupos de rock and roll. En Madrid había mucho rock and roll, pero rock, ese típico trío con los melenas, como los Cream, que eso ya no es rock and roll, es rock, eso no había entrado aún en Madrid. En España prácticamente no existía. Algo empezaba a haber en Barcelona, pero era muy poco. Y Smash lo estaba haciendo a finales de los 60 y principios de los 70 en Sevilla» (Díaz Pérez, cap. 3, párr.12).

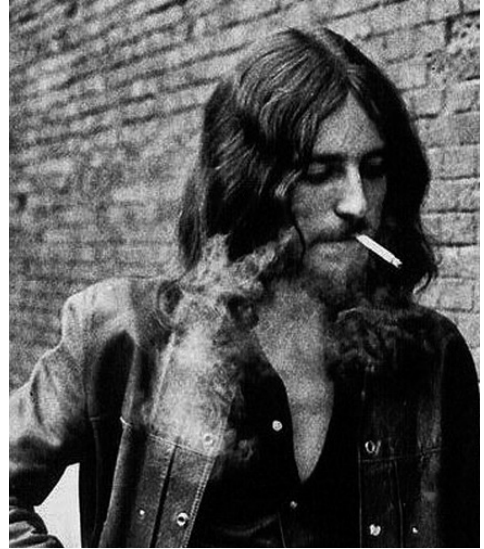
Otros coinciden en resaltar este valor: «Smash, por mucho que se quiera torcer la historia, era básicamente una banda de rock underground (que, no lo olvidemos, solía cantar en inglés), y el flamenco una influencia más, no superior a las otras; querer hacer de ella la preponderante, buscar un grupo de “rock racial”, fue error de Pachón y Oriol Regás, pero se les presupone la buena voluntad» (Rick, 2016). El smashiano Carlos Domínguez Rico me confiesa: «Tengo la sensación de que a los hippies de los 60 en Sevilla les importaba el flamenco lo mismo que el champú».

Henrik Liebgott, que llegó a Sevilla buscando la buena vida y no peor música, con su guitarra española y su violín europeo, huyó a Londres para contactar con Jon Anderson, de Yes. Desgraciadamente, la legislación británica lo empujó de vuelta a su Dinamarca natal.

Antonio Rodríguez, batería, había montado un breve grupo llamado Fly con Henrik y dos neoyorkinos, y en 1974 voló a Goma, como volaría en el futuro junto a Granada, Pata Negra y Kiko Veneno, entre otros.

Silvio Fernández Melgarejo, que había vivido sus quince minutos de gloria tras los tambores de Smash, seguía veraneando, aunque pronto se transformaría en cantor del Betis, la Macarena o el rey San Fernando, sin por ello dejar de veranear.

Julio Matito, bajo y voz, giró por Finlandia y Alemania con una banda llamada La Cooperativa. Aquello no cuajó y, tras haber sido monje capuchino, legionario, oficinista y estrella de rock, le tocó abrir un chiringuito en Chipiona. A través de su cuñado, traba amistad con Felipe González, que lo convence para que se meta en políticas y se manche los codos con un disco para el PSOE, *¡Salud!* (1976), con versos del poeta chipionero José Miranda de Sardi (Gómez, 2016). Fue producido en Alemania y se distribuyó pobremente en sedes del Partido y de la UGT. La inevitable decepción con aquellos ambientes lo llevará a enrolarse en un barco (con bandera libia).



El gran Julio Matito

Y el Agujetas había grabado varios discos con su paisano Caballero Bonald y se había pateado medio mundo por el camino, llevando su arte allí (Japón, Estados Unidos...) donde al menos se respeta a un artista...

Quién sabe si fue la publicación de *Vanguardia y pureza del flamenco* lo que movió a Smash a reunirse de nuevo, en formato trío. El momento, desde luego, parecía idóneo, a la sombra del emergente rock andaluz. Y está claro que todos ellos tenían clavada la espinita de que les hubieran «cortado el rollo» en el súmmum de su creatividad, hacía ya casi ocho años (Iglesias, 2003, 1h8m46s).

En julio de 1979, Julio, Gualberto y Antonio se reunían para ensayar en la barcelonesa sala Zeleste. El reencuentro, como lo recuerda Antonio (2016), fue puro Smash:

En esa época vivía en Madrid. Estaba trabajando con Coz y el grupo Granada. De buenas a primeras llaman a la puerta del sitio donde vivía. Abro y veo a Julio y a Gualberto después de años sin verlos. No me llamaron ni nada. Entonces Julio, que era como era, me dijo: «Haz las maletas que nos vamos».

Smash (sin Henrik) vuelve a la carretera. Primero, un concierto al aire libre en un cine de verano de Huelva, donde el escenario era «una carpa o una jaima árabe» (Cachitos de Hierro y Cromo, 2016). Modesta resurrección, a la que seguirá una

actuación en Zeleste. Finalmente, el 12 de julio de 1979 reaparecen ante el mundo en el *Musical Express* de Ángel Casas, grabado en Sant Cugat (Barcelona). Presentan cuatro temas inéditos, de los que se emiten tres, y los acompañan Lole y Manuel para la canción «Tiny Peter», que se remonta a los tiempos de la Costa Brava (Corrales Scota, 2013).

En ella, un sonriente Julio Matito canta, como para sí mismo:

*What will happen tomorrow?
Tiny Peter, little child.
What will happen tomorrow?
Tiny Peter, little child.*

Y así una, y otra, y otra vez. ¿Tendría alguna intuición de lo que sucedería mañana?

Aquel acontecimiento por el que se preguntaba era su propia muerte. Deregreso a Sevilla tras la grabación, Julio sufre un accidente fatal en la carretera. Tenía 33 años. El proyecto de reunión se va al traste por el trágico incidente, sucedido un viernes 13.¹³ «Un detalle con Julio Matito» tendrá lugar el 5 de octubre en Sevilla, de la mano de sus compañeros de Smash, pero también de Alameda, Imán, Guadalquivir, Silvio y Luzbel, Pata Negra, Al Ándalus, Storm, Cuarto Menguante y Piedra.

Smash no eran ya aquellos jóvenes de veintipocos consagrados enteramente a la psicodelia, la música y el amor. La vida les había empezado a dar palos. Éste, concretamente, fue el más duro de ellos, pues les cerró el camino de regreso a la glorieta de los Lotos de su primera juventud (donde ya empezaba a verse algún punki).

Mal que les pesara, quedó su irregular *Vanguardia* y pureza del flamenco como testamento de un mundillo cuya enjundia se apreciaba mejor maridando la anécdota y el recuerdo de nuestros mayores que buscando la solidez o la coherencia en una música tan frágil, inestable, brillante y alucinada como las vidas de los jóvenes que la gestaron.

Yo sigo si tú me prometes que vas a seguir tocando conmigo y que vamos a ser por lo menos como los Beatles (Mane a Gualberto, a finales de los sesenta).

Y hoy nos cuesta sacar a los niños a la calle.

13 La mayoría de las fuentes fechan el siniestro el día siguiente a la grabación, es decir, el 13, pero Gualberto (2016) sostiene que «murió ese día por la noche». Se suele decir también que volvió solo porque se quedó más tiempo en Barcelona por algún asunto profesional, nunca especificado. No es el único de los misterios que rodean a este accidente (Carrera 2020b). Algunos incluso han sospechado una conspiración, pese a que Julio ya no estaba metido en políticas (UNILCO-espacio nómada, 2019, 23m35s-28m30s). Sea como fuere, la canción que cortaron de la emisión, «Fuera de la ley» (no emitida originalmente), sirve como testamento para Smash y su razón de ser: «Es un corte que la gente / tenga que capitular/ por la culpa de cuatro chulos...» (Costa, 2018, p. 63).



Smash y Silvio jugando en la glorieta de los Lotos (c. 1970).

Fuentes

Agujetas [Manuel de los Santos Pastor]. (27 de septiembre de 2014). Agujetas, el hombre y el mito: «El flamenco es mentira» / Entrevistado por Paco Sánchez Mújica. *Lavozdelsur.es*. <https://www.lavozdelsur.es/agujetas-el-hombre-y-el-mito-el-flamenco-es-mentira/>

Antonio Smash [Antonio Samuel Rodríguez]. (2016). Antonio Smash, trianero y leyenda viva del rock (ENTREVISTA) / Entrevistado por Javier Fernández Maeso. *Triana al día*. <https:// trianaaldia.es/antonio-smash-trianero-leyenda-viva-del-rock-entrevista/>

—(19 de diciembre de 2019). Antonio Smash: «Fue la música y no las drogas lo que nos liberó a todos» / Entrevistado por Fran G. Matute. *Jot Down*. <http://jotdown.es/2019/12/antonio-smash-fue-la-musica-y-no-las-drogas-lo-que-nos-libero-a-todos/>

Cachitos de Hierro y Cromo. (27 de septiembre de 2016). «Fuera de la ley» (canción NO EMITIDA en Musical Express, 1979). *RTVE.es*. www.rtve.es/television/20160927/recuperamos-actuacion-inedita-smash-precursores-del-flamenco-rock-nuestro-pais/1414540.shtml

Cano, Tono. (Julio de 2016). Detrás de las estrellas. *secretOlivo*. <https://secretolivo.com/index.php/2016/07/15/detras-las-estrellas/>

Carrasco, José Miguel (13 de septiembre de 2010). Corromperse por el palo de la belleza. *Blogin' in the wind*. <http://www.blogin-in-the-wind.es/2010/09/13/corromperse-por-el-palo-de-la-belleza/>

Carrera, Óscar. (29 de mayo de 2020a). El nacimiento de Andalucía en el rock. *El Hype*. <https://elhype.com/nacimiento-andalucia-rock>

—(26 de septiembre de 2020b). Rock and Alud: los últimos días de Smash. *El Hype*.

<https://elhype.com/rock-and-alud-los-ultimos-dias-smash/>

Clemente, Luis. (7 de enero de 2007). Luis Clemente, crítico musical: «En Sevilla no hay grandes conciertos de rock porque la ciudad sufre el “mal del manager”» / Entrevistado por Alfredo Valenzuela. *ABC de Sevilla*.

Concejero, Paloma (dir.). (14 de mayo de 2015). *Ochéntame otra vez - Flamenco Revolution* [documental]. TVE. <http://rtve.es/alacarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-flamenco-revolution/3128081/>

Copete Holgado, Alejandro. (2013). *La influencia del andalucismo en el rock andaluz: análisis del rock andaluz en la propaganda política*. Trabajo de fin de máster, Universidad de Sevilla. <https://core.ac.uk/download/pdf/51388779.pdf>

Corrales Scota, Manuel. (1 de diciembre de 2013). El último canto de Smash, Musical Express 1.979. *El Sevilla F.C. y el Rock Andaluz*. <http://icebergbarna.blogspot.com/2013/12/el-ultimo-canto-de-smash-musical.html>

Costa, Jordi. (2018). *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España*. Barcelona: Taurus.

Delgado, Antonio. (25 de diciembre de 2019). Gualberto músico rockero flamenco de la Triana universal. *Soníos negros*. <http://soniosnegros1970.blogspot.com/p/gualberto.html?m=1>

Díaz Pérez, Ignacio. (2018). *Historia del rock andaluz*. Córdoba: Editorial Almuzara, e-book.

Domínguez, Salvador. (2002). *Bienvenido Mr. Rock... Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—(2004). *Los hijos del Rock. Los grupos hispanos (1975-1989)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

García-Pelayo, Gonzalo. (30 de enero de 2018). Gonzalo García-Pelayo: «Desconfío de los movimientos culturales que necesitan destruir lo anterior para afirmarse» / Entrevistado por Fran G. Matute. *Jot Down*. <http://www.jotdown.es/2018/01/gonzalo-garcia-pelayo-desconfio-de-los-movimientos-culturales-que-necesitan-destruir-lo-anterior-para-afirmarse/>

García-Pelayo, Javier. (s.f.). Mi hermano Javier. gonzalogarciapelayo.com <https://gonzalogarciapelayo.com/gonzalo/familia/mi-hermano-javier/>

—(24 de octubre de 2008). El viaje madrileño 2 (por Javier García-Pelayo). *ElMundano*. <https://elmundano.wordpress.com/2008/10/24/el-viaje-madrileno-2-por-javier-garcia-pelayo/>

Gato Andaluz (2009). Gualberto: Un largo camino por desandar. *El blog del Gato Andaluz*. <https://elgatoandaluz.wordpress.com/gualberto/>

Gómez, Antonio. (Noviembre de 2016). Julio Matito. Reivindicación de un cantautor político. *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas*. <http://aplomez.blogspot.com/2016/11/julio-matito-cantautor-politico.html>

Gualberto [García]. (Noviembre de 2006). Entrevista a Gualberto, noviembre 2006 / Entrevistado por Raúl Sedeort. *La Caja de Música*. dlsi.ua.es/~inesta/LCDM/Entrevistas/gualberto_nov06.html

—(19 de octubre de 2016). Gualberto García: «Los rockeros me ven como un flamenco

y los flamencos como un rockero» / Entrevistado por Fran G. Matute y Álvaro Corazón Rural. *Jot Down*. www.jotdown.es/2016/10/gualberto-garcia-los-rockeros-me-ven-flamenco-los-flamencos-rockero/

—(20 de diciembre de 2019). *Gualberto García en Tutores del Rock* / Presentado por Fran G. Matute [Video en YouTube]. <https://youtu.be/zdBOfGLtWU>

Hernández, Charly. (21 de mayo de 2010). *Smash: Corromperse por derecho* (segunda parte). *Efe Eme*. <http://www.efeeme.com/smash-corromperse-por-derecho-segunda-parte/>

Iglesias, Gervasio (dir.). (2003). *Underground. La ciudad del Arco Iris* [documental]. La Zanfoña Producciones S.L./Motion Pictures S.A. <https://youtu.be/20VJwA24ewA>

Liebgoth, Henrik. (13 de mayo de 2017). «Teníamos ganas de música 'beat', de vivir de otra manera y de ser libres» / Entrevistado por Óscar Carrera y Carlos Domínguez Rico. *Lavozdelsur.es*. <https://www.lavozdelsur.es/teniamos-ganas-de-musica-beat-de-vivir-de-otra-manera-y-de-ser-libres>

Matute, Fran G. (16 de octubre de 2018). «¿Qué pasa contigo tío? ¿Es que no brillan mis ojos?». Una aproximación a la estética de lo borde. *La Muy Digital*. <https://lamuy.es/que-pasa-contigo-tio-es-que-no-brillan-mis-ojos/>

Pachón, Ricardo. (s.f.) «El origen de la fusión del flamenco fue la psicodelia» / Entrevistado por Fidel Moreno. *Cáñamo*. <https://canamo.net/cultura/entrevistas/el-origen-de-la-fusion-del-flamenco-fue-la-psicodelia>

—(20 de mayo de 2015a). «Hasta Tarantino se interesó por su fusión de flamenco y rock» / Entrevistado por Charo Ramos. *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Tarantino-intereso-fusion-flamenco-rock_0_918208568.html

—(6 de julio de 2015b). Entrevista: Ricardo Pachón / Entrevistado por Sara Rosati. *Viniloadictos*. <http://viniloadictos.com/entrevista-ricardo-pachon/>

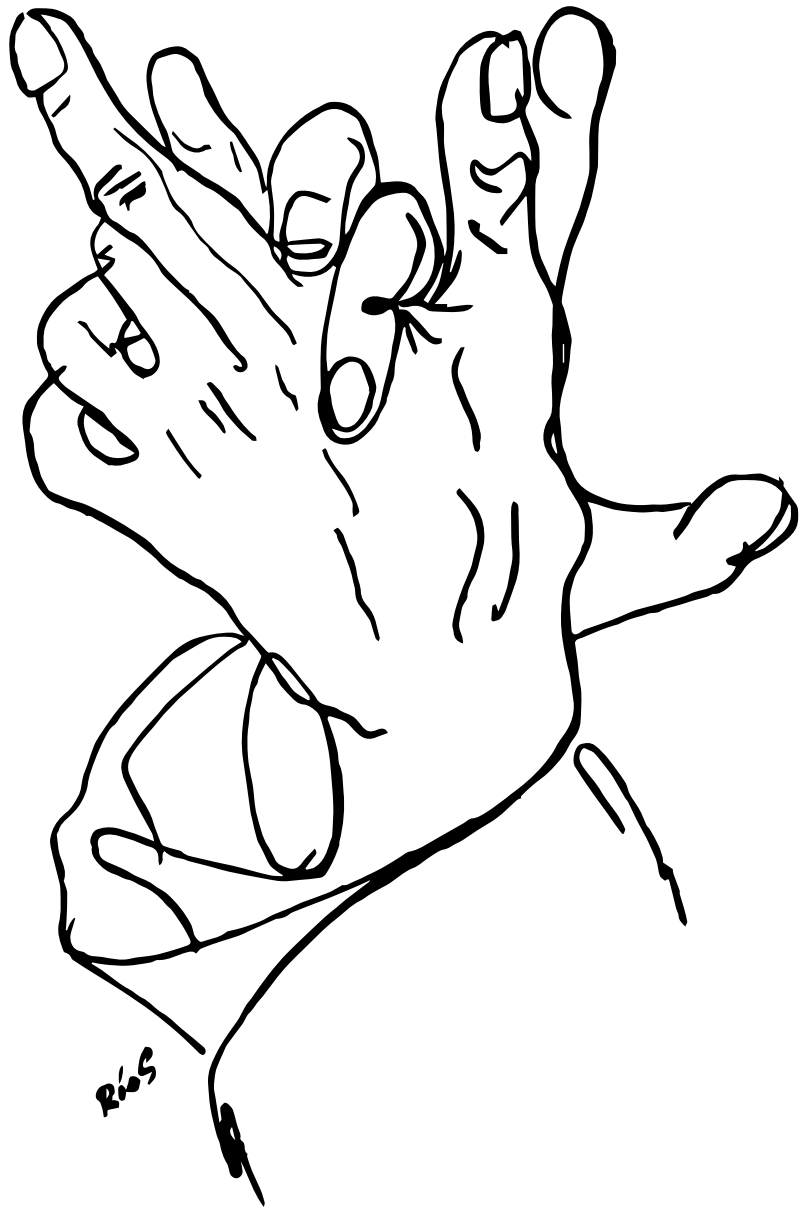
Rick. (30 de mayo de 2016). España 70's: de vuelta al desierto (XV). *El bar de Rick*. <https://eltugurioderick.blogspot.com/2016/05/espana-70s-de-vuelta-al-desierto-xv.html?m=1>

Román, Manu. (2001). Libro del CD *Smash. Todas sus grabaciones (1969-1978)*. Ramalama Music.

Rondón, José María. (2 de agosto de 2017). Rock y flamenco en Platja d'Aro. *Crónica Global*. https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/cronicas/rock-flamenco-platja-aro_79465_102.html

Ruiz, Balbino. (14 de junio de 2015). Las cinco canciones en que Manuel Molina se hizo roquero. *Atascado en los 70 II (El regreso)*. <https://balbinoruiz.wordpress.com/2015/06/14/las-cinco-canciones-en-que-manuel-molina-se-hizo-roquero/>

UNILCO-espacio nómada. (02 de noviembre de 2019). Julio Matito, cantautor de las praderas. *La Alegre Corchea Libertaria* [Podcast]. https://www.ivoox.com/julio-matito-cantautor-praderas-audios-mp3_rf_43828973_1.htmlT



Las Crónicas del *ange*

Relatos Flamencos

París y sus flamencos

Francisco de la Rosa

*Ahora que acaba de cerrarse la puerta
de una época, hablar del pasado
parece casi inoportuno,
y sin embargo...*

Allá por los setenta París seguía siendo una fiesta, aunque nada tuviese que ver con la de Hemingway o *La Coupole* de los años veinte, cuando Joséphine Baker se hacía llamar «la venus de ébano» y Picasso y Modigliani se emborrachaban bajo la jocosa mirada de Man Ray o Georges Braque. La década de los 70 supuso un punto de inflexión en la historia de la ciudad, París salió definitivamente del resuello de la postguerra, de la tizne de sus edificios y de la alargada sombra del General de Gaulle.

Aprovechando esto se pretendió poner fin a la obscuridad que suponían para la Ciudad Luz todos esos antros infectados de ratas y cochambre como el mercado central de Les Halles, donde en medio del hormigueo ambulante proliferaban esquineras y macarras, «clochares» y carteristas, embaucadores de toda estirpe y procedencia. Luego vendría la crisis del petróleo, la consolidación del estado del bienestar, los últimos coletazos de rebeldía adormecidos por el arma más insospechada: el confort. En medio de toda esa vorágine y antes de que el flamenco entrara definitivamente en escena, el Boom Latinoamericano había hecho irrupción en el barrio latino. Imposible pasar ante las terrazas de Odeon o Saint-Germain-des-Prés sin oír los charangos y las quenás de indios emponchados como cantinela de fondo de los versos de Neruda o las historias de García Márquez, Carpentier o Cortázar.

El primer espectáculo importante de flamenco que tuvo lugar en París en los años 70 fue *Camelamos Naquerar*. En el gran auditorio de la UNESCO se presentó Mario Maya con El Piki, Gómez de Jerez, Concha Vargas, Paco Cortés y Pedro Escalona, con la obra de José Heredia Maya sobre la persecución de los gitanos a raíz de la Pragmática de 1499. Teatro experimental que causó una gran sorpresa en el mundo cultural parisino. Durante los días de representación, la gran sala de la UNESCO estuvo a rebosar. Antes de eso, Enrique Morente había cantado alguna que otra vez en el auditorio de la facultad de derecho de la rue de Assas. Incluso en el 74 pasaría Menese por el Olympia, aunque hay que reconocer, y sin restarle importancia a estos artistas, que dichos actos tuvieron más un carácter político que flamenco propiamente dicho debido a las circunstancias de la época.

Así, pues, rematando los setenta, París contaba con un incipiente grupo de apasionados al flamenco sin excesiva conexión entre sí y, por lo tanto, no organizados en peñas o asociaciones, cuyo único nexo era el programa de radio *Sortilège du Flamenco* que Robert Vidal emitía los domingos por la mañana a través de *France-Musique*.

Cómo nació Flamenco en France

La creación de esta Asociación fue una idea de Frédéric Deval, quien contaba por entonces 28 años. Desde muy joven y a raíz de uno de sus viajes a Jerez se había sentido furiosamente atraído por el cante. Deval era nacido en París, donde se licenció en Derecho y Ciencias Políticas antes de ser contratado por la empresa francesa Péchiney, grupo industrial especializado en aluminio, uranio y todo lo relativo a combustible nuclear. Está claro, pues, que ni sus orígenes, ni su formación, ni su trabajo tenían nada que ver con el mundillo flamenco. Pero no era el único en ese caso, los otros miembros del Consejo de Administración de la Asociación tampoco se quedaban atrás. Uno de ellos, Peter Higginson, norteamericano, sobrepasaba los cuarenta años y se ocupaba en la UNESCO de la Dirección de la Oficina para los Estados del Pacífico. Sus innumerables destinos a través del mundo le habían llevado a codearse con personajes de todo tipo entre los que figuraban no pocos artistas flamencos, por los que sentía gran veneración. Otro de los integrantes del Consejo era Raj Isar, de treinta y tantos años, quien también trabajaba en la UNESCO representando a la India, su país, como Director de la Oficina de Coordinación de Cultura y Desarrollo. El francés Michel Bouchet, de unos 30 años, fue quien menos tiempo estuvo entre nosotros, ya que tras participar en la configuración de Flamenco en France se instaló en Estados Unidos por su trabajo en el Banco Mundial. La única mujer que formó parte del Consejo desde el principio fue Marthe Calde de (de más de 50 años), la cual formaba parte de la Dirección General de la Aviación Civil francesa.

En cuanto a mí se refiere, me encargaba desde enero de 1978 de la programación musical en el Centro Cultural de la Embajada de España, cursaba los últimos años de conservatorio (compaginándolos con otros en la universidad) y era el benjamín de aquel policromado Consejo, por llamarle de algún modo, ya que entre horizontes y faenas tan diversas como las nuestras, lo único que teníamos en común era el estar contaminados por ese extraño virus contra el que, inexplicablemente, no existe remedio ni vacuna: el majaretismo flamenco. Nuestro proyecto partía, pues, de una buena intención: compartir con el máximo de gente lo que tanto nos conmovía, aunque eso sí, de manera totalmente desinteresada, de ahí que nos constituyésemos en Asociación 1901 sin ánimo de lucro. De todas formas, a ninguno le hubiera pasado jamás por la cabeza la idea de ganar un céntimo con el flamenco, más bien ocurría lo contrario, la mayoría de las veces teníamos que poner dinero de nuestro bolsillo para cubrir gastos y poder pagarle a los artistas. Es sabido que entre el apasionamiento y la locura existe un estrecho margen, por lo que sería difícil calcular ahora cuál de las dos patologías nos afectaba más. A estas y otras dificultades, que ahora no vienen al caso, se añadía la falta de tiempo, puesto que todos andábamos demasiado absorbidos por nuestros respectivos trabajos e incluso pasábamos la vida viajando. De hecho y bien pensado, no sé de dónde sacábamos el entusiasmo y la energía para luchar en tantos frentes.

Lo que está claro es que algo en lo que coincidíamos todos y que nos hacía sentir muy satisfechos era el hecho de que ninguno de los cinco nos tomáramos en serio a nosotros mismos, pero sí lo que hacíamos, tremendamente en serio, lo cual es reconfortante a la hora de trabajar en equipo porque hace que las cosas sean más sencillas y se gane en eficacia. El problema es cuando pasó por el Consejo alguno de esos que se tomaban demasiado en serio a sí mismos y todo se le iba en

explicaciones de lo más racional en cuanto a los riesgos financieros y la compostura informal de tal o cual artista. Es curioso como esa mezcla cartesiana y puritana termina siempre conduciendo a la necedad, enemiga mortal de la imaginación y los sueños. En resumidas cuentas, que tras un sinfín de malabarismos, en el año 79 un amigo pintor de la denominada escuela de París, Carlos Pradal, nos hizo el logo de la Asociación con la paloma y la guitarra, presentamos los estatutos en la prefectura y nos constituimos oficialmente en Asociación Flamenco en France. Nuestros primeros conciertos tuvieron lugar en el Carré Silvia Monfort, una carpa de grandes dimensiones instalada en los solares de los antiguos mataderos de París XIV, más flamenco imposible.



Autor: Michel Dieuzede. De izq. a dcha., de pie Frédéric Deval y su mujer Evelyne Guilly. Sentados: Conchi, secretaria de Flamenco en France; Miguel Alcalá, dibujante de personajes flamencos; Pedro Bacán, guitarrista; el pequeño Alexandre Deval, hijo de Frédéric y Evelyne y ahijado de Paco de la Rosa; Carlos Pradal, pintor de la denominada Escuela de París y autor del logo de Flamenco en France; Paco de la Rosa

La propietaria de la carpa era la susodicha Silvia Monfort, actriz consagrada del teatro francés que había creado este espacio para sus propias representaciones. No sé cómo se nos ocurrió ir a hablar con ella, quizá porque los teatros a los que nos habíamos dirigido les sonaba a chino eso de programar flamenco, y más tratándose de una asociación tan babilónica como la nuestra. El caso es que a la buena mujer le hizo gracia la idea. Yo llegué incluso a preguntarme si nos había entendido bien o tomado por una sociedad protectora de animales que le llenaría la carpa de flamencos y otras aves. Pero, no, Silvia Monfort resultó ser un espíritu abierto y con excelente disposición. Y así fue como para llevar a cabo nuestra primera aventura trajimos a la compañía de Mario Maya, íntimo amigo de Peter Higginson, y ante la sorpresa de todo el mundo el espectáculo fue un éxito. Por supuesto que la recaudación de las entradas no llegó ni mucho menos para cubrir gastos, pero al menos teníamos ya un precedente que nos permitiría solicitar ayuda al Ministerio de Cultura francés y otras entidades. En efecto, el Ministerio no tardó en reaccionar y obtuvimos las primeras subvenciones junto al aval de *France-Musique* para retransmitir determinados conciertos. Frédéric Deval y yo (Presidente y Vicepresidente por aquel entonces) nos encargábamos de ello mediante programas en directo entre las doce y las dos de la madrugada. De ahí nacería una estrecha colaboración con la colección Ocora de Radio-France y su director Pierre Toureille. Aprovecho para decir que, a pesar de las

reiteradas solicitudes a las autoridades españolas para la obtención de alguna ayuda en pro de la promoción del flamenco en este país, jamás fueron tomadas en serio.

Cada uno de los integrantes del Consejo, lógicamente, tenía sus criterios y preferencias a la hora de decidir la programación. De hecho conviene aclarar que en ese punto casi ninguno coincidíamos, por lo que llegar a un acuerdo resultaba a menudo penoso, aunque, eso sí, en perfecta armonía. Como es lógico, a mí me tiraba el cante de Jerez, no solo por haber nacido en la ciudad sino por considerarlo determinante en la historia de este arte y digno de dar a conocer al público francés. A eso se añadía el que yo estuviera convencido de que el flamenco había que vivirlo desde dentro y no a través de un punto de vista puramente intelectual o generador de espectáculos. Reconozco mi vertiente talibán en ese aspecto y cierto grado de subjetividad animado por el recuerdo de los momentos compartidos con amigos como Rubichi, los Méndez y tantos otros, a principios de los 60, en la escuela del Oratorio Festivo. O cuando por la mañana pasaba por la calle Pañuelo y me encontraba con mi colega Molina, que vivía allí mismo, y con Juan, ambos de mi misma edad (este último conocido más tarde por el apodo de el Torta), y llamábamos a un postigo que le decíamos «la ventanita». Asomaba entonces la cara una anciana que vendía pastillitas de jabón a una peseta, cuyo uso exclusivo era acercarla a la nariz para «sentir el olor a gloria», manera como otra cualquiera de esnifar la hermosura de la vida, aunque el mundo fuera ya una porquería. Claro que estos recuerdos nada tienen que ver con el asunto que nos ocupa ni constituyeron jamás un argumento con los del Consejo, sencillamente yo los relacionaba con cierta manera de entender la vida e incluso de entender el cante.

Jerez es uno de los pocos universos, insistía yo, donde hay gente que domina el cante mejor que muchos profesionales famosos, lo que equivale a un grado de pureza difícil de encontrar a menudo en artistas consagrados. Por qué no prever, entonces, encuentros con ellos en espacios reducidos que permitieran establecer una relación de cercanía entre el que canta y el que escucha. Además, ¿acaso no era ese uno de los fines que nos habíamos propuesto? De lo contrario, el tan cacareado carácter intimista no puede lograrse de otra manera, argumentaba. Además, tampoco ello impediría programar espectáculos multitudinarios con artistas de renombre. Eso de

Jerez París

la espontaneidad y el carácter intimista pareció llamarles la atención, así es que, con el inestimable apoyo de Frédéric, al fin pudimos traer a gente de Jerez.

La tierra lleva el compás: El Torta, Luis de la Pica, El Capullo, La Marchena, La Macanita, Chicharito, Periquín y Moraíto. Inolvidable por lo que mis «primos» del barrio de Santiago me hicieron pasar... Pero mereció la pena. Era la primera vez que dicha caterva venía a la Ciudad Luz... Y luminoso, desde luego, fue su paso por ella, pero en el más amplio sentido de la palabra. Fui a recogerlos al aeropuerto y después de los consabidos besos, abrazos y primera fiesta improvisada en la recogida de equipajes, llegamos a un hotel del distrito XV. Lo primero que hizo El Torta al entrar a su habitación fue tirarse de culo en la cama, rebotar y ponerse de pie automáticamente, a la vez que me preguntaba con gesto metafísico: «Pero, vamoavé, Paco, ¿asquí dóndestamo, que yo me entere, en Parí o en Fransia?»

El espectáculo fue, tal como yo había anunciado al Consejo, de una espontaneidad inenarrable. Salieron todos juntos al escenario. Moraíto y Periquín se sentaron muy serios en un extremo mientras los demás se colocaban en corrillo, como si fueran a

jugar a la rueda de la alcachofa, tratando de ponerse de acuerdo a ver quién cantaba antes y por qué palo. El conciliábulo duró como cinco interminables minutos. El público miraba un tanto desconcertado, como si eso fuera parte del espectáculo y los artistas lo estuvieran haciendo aposta. Pero no, no era aposta. Por fin se arrancó el Capullo con ojos desorbitados que infundían miedo. Prosiguió mi querido amigo el Torta como si estuviera enfadado con todos los franceses y sus napoleónicos antepasados. Luis de la Pica, en plan Rafael de Paula, remató con una de sus medias verónicas. Hay que decir que esta primera parte no estuvo exenta de sorpresa debido al impacto causado por el compás milimétrico y el toque escrupuloso y elocuente de los dos guitarristas. Por muy aficionados o entendidos que fueran los que llenaban la sala, nunca habían imaginado que se pudiera navegar por la bulería con tal desparpajo e insultante facilidad.

A partir de ahí ya se habían metido al público en el bolsillo y todo desmadre para ponerse de acuerdo con el «y araqu'hacemo» o la pescadera voz del Chicharo: «ara que cante la Macana que toavía no abierto la boca», fue percibido como una *charmante spontanéité*. Cuando se oyó la desollada voz de la jovencísima y asustada Macanita (tenía por entonces 14 añitos), se hizo un silencio estremecedor y la gente quedó como si acabara de oír el oráculo de una sibila de la antigüedad. La cosa empezó a ponerse seria entonces y los propios cantaores, contagiados por el momento, se desollaron no solo la voz sino también el alma. El remate fue cuando cantó y bailó la Marchena, aquella vieja vestida de negro a la que le llegaban las medias hasta las rodillas, moviéndose con una torpeza conmovedora. Sería difícil explicar la reacción del público. Creó que a partir de ahí nadie se olvidó ya nunca de Jerez. Es evidente que de los 130 conciertos que hicimos en esa primera época, con infinidad de otros artistas, hubo muchos memorables, pero jamás tan «espontáneo» y vibrante como este. Aún hay quien lo recuerda y aún se le ilumina la cara con su evocación.

Por supuesto que después de aquello a mis primos les apetecía conocer *Paris la nuit*. Macanita y Marchena prefirieron retirarse al sosiego del hotel. En cuanto a la farándula santiaguera, nada más quería jolgorio y curioso. Así que nos fuimos a recorrer los antros del Barrio Latino, donde la gente se abría paso al vernos entrar con el Capullo y el Torta a la cabeza. Yo estaba muerto de cansancio y allá a las cuatro de la madrugada, después de no sé cuántos tragos, los animé a volver al hotel porque a la mañana siguiente tenía que trabajar. En la parada de taxis del Quai Saint Michel, Morao, Periquín y Chicharo se metieron en el primer coche y se fueron. Yo les había advertido que no se permitía llevar a más de tres pasajeros ni subir en el asiento junto al conductor. El Capullo, el Torta y Luis de la Pica entraron en el segundo coche repicando por bulerías. Desde fuera, yo me disponía a explicarle al despavorido taxista a dónde debía llevarlos, pero los tres saltaron a compás: «no, no, pichita, tú te viene con nohotro». Así que tiraron de mí y, curiosamente, el chófer ni chistó. Traté de tranquilizarlo con aquello de que los extranjeros no conocían las costumbres... Aún no había terminado mis explicaciones cuando el Capullo se arrancó por fiestas. El Torta, ciego de risa, intentaba encender un petardo (cuya marca ahora me sería imposible determinar), mientras Luis de la Pica gritaba: «con la muheree francesaa hay que morí, son como paisajee impresioniiita». El chófer llevaba un ojo en el retrovisor interior y otro en la calle, donde empezaba a chispear. Pero he aquí que en el momento más inesperado, del asiento delantero surgieron las orejas de punta de un inmenso pastor alemán, acabado de despertar, que hasta entonces había permanecido acurrucado en una manta. Puedo decir que el silencio de mis primos fue como el Nescafé, instantáneo, y que, sin previo acuerdo, decidieron no existir hasta llegar al hotel. «Ohú, ohú, qué mal rato, hiho», dijeron al bajarse.

Aprovecho para aclarar, antes de seguir adelante, que me limito, como es lógico, a sobrevolar la historia de la gestación de Flamenco en France y el trabajo llevado

a cabo posteriormente con las fundaciones Meridiano y Royemont, ya que para hablar en detalle de la multitud de artistas y anécdotas vividas con ellos durante 40 años, que por cierto no tienen desperdicio, harían falta más páginas.

Maurice Ohana y los amigos de Lorca

Nuestra amistad con el compositor Maurice Ohana fue determinante para nuestro trabajo. Vivía en París, aunque a menudo pasaba temporadas en el sur de España. Recuerdo una vez que nos invitó, en la primavera de 1981, a Frédéric, a Evelyne, la mujer de este, y a mí a una casita que tenía cerca de Barbate, donde siempre se merendaban tortas pardas de Medina, una de las debilidades de Ohana.



Autor: Michele Dieuzede. Paco de la Rosa y Maurice Ohana en la abadía de Frontfroide, junto a Chantal y Solange, colaboradoras de Flamenco en France

En París solíamos organizar cenas en las que pasábamos la noche hablando de todo un poco, aunque fundamentalmente de música. Frédéric y Evelyne vivían por aquel entonces en *Les Fusains*, una de esas *cités* de artistas del siglo XIX, en el barrio de Montmartre, llena de jardines y estudios de pintores y escultores, una auténtica preciosidad que no tardó en quedarse pequeña con el nacimiento de los primeros hijos. En cierta ocasión, con motivo de un guiso de atún que había preparado Evelyne, acudió Ohana y yo me encargué de traer al pintor Manuel Ángeles Ortiz (ambos eran viejos amigos y llevaban años sin verse). Manuel Ángeles ya era bastante mayor y andaba algo torpe, por lo que cada vez que organizábamos algún sarao me rogaba que fuera a recogerlo en coche al número 4 de la rue de l'Odeon, su domicilio

en el Barrio Latino, razón por la cual, él y Brigitte, su mujer, solían llamarme de broma *notre ange gardien*. A mí me encantaba hacerlo porque aprovechaba para preguntarle cosas sobre García Lorca, Picasso o cualquiera de los amigos que había tenido a lo largo de su vida.

La verdad es que aquella noche nos excedimos con el guiso y con un vino llamado Irancy, que había traído Evelyne de la cave de sus padres en Borgoña. Fue una buena ocasión para escuchar de primera mano las anécdotas del concurso de 1922 organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, cuyo cartel era obra del propio Manuel Ángeles. El caso es que al día siguiente nuestro pintor nos llamó diciendo que se encontraba fatal. Enseguida se le echó la culpa al atún, pero, claro, los demás no habíamos tenido ningún problema. Al final resultó ser una hepatitis, totalmente ajena a la comida, de la que Manuel Ángeles, por desgracia, ya no se recuperó puesto que murió, si mal no recuerdo, poco tiempo después, en la primavera del 84.

Otros dos íntimos de Lorca, que también tratamos en aquellos años, fueron el pintor Hernan Viñes y Rafael Martínez Nadal, el cual vivía en Londres desde la época de la guerra, aunque en algunas ocasiones se dejaba caer por París. La última vez que nos vimos con él, con motivo de una de nuestras inolvidables cenas, fue en 1993, acabados de cumplir sus noventa años. Martínez Nadal fue a quien Lorca hizo depositario del único borrador de la obra *El Público*, que no dio a conocer hasta 1970.

En cuanto a Hernan Viñes, además de ser reconocido como uno de los pintores destacados de la Escuela de París junto a Picasso, Gargallo, Bores, González de la Serna, Parra y el propio Manuel Ángeles, fue un gran aficionado al flamenco e incluso excelente guitarrista. En su estudio del Pasage D'enfer, en el barrio de Montparnasse, solía tener dos guitarras y cada vez que iba a verlo saltaba con aquello de: «y si nos marcamos unas falsesitas». Hay una foto de Viñes con Lulu Jourdain, su eterna musa y compañera, donde aparecen celebrando una gran cena de despedida en el Hostal Cervantes de Madrid en compañía de Buñuel, los hermanos García Lorca, Alberti, Miguel Hernández y Neruda entre otros muchos. Poco después empezaría la guerra.

Con Maurice Ohana seguimos colaborando durante años a través de conferencias, conciertos que organizábamos en torno a sus obras y encuentros con los artistas flamencos que venían a París, como Pedro Bacán, por quien él sentía especial afecto. Años más tarde, en junio del 88, si no recuerdo mal, nos rogó que le ayudásemos a organizar su ópera *La Celestina*, la cual constituyó el último estreno que se hizo en el Palacio Garnier de la Ópera de París, con una puesta en escena de Jorge Lavelli y bajo la dirección musical de Arturo Tamayo. A raíz de ahí todos los estrenos se harían ya en la recién inaugurada ópera Bastille. La noche del estreno organizamos, como no, una espléndida cena en los salones del Palacio Garnier. A mí me tocó en una de aquellas grandísimas mesas a la derecha de Carmina Virgili, Directora del Colegio de España de la Ciudad Universitaria, y a la izquierda de Enrique Morente, con quien andábamos preparando un disco en ese momento. La conversación entre los tres fue un tanto surrealista porque Carmina Virgili, que era tremendamente despistada y no tenía ni idea de quién era Morente, tan pronto hablaba en español como en francés como en catalán, a lo que Morente respondía muy resignado: «claro, claro, ya me hago cargo...» «Carmina» -le advertí una de las veces-, «Enrique no habla catalán ni francés». «Ah, caray», saltó muy apurada, «perdón, perdón». Y dirigiéndose a él con mucho respeto le preguntó: «Pero usted no es de los que cantan en la ópera». «No exactamente», dijo Enrique con su tono nasal, «diríamos que lo mío es el flamenco, para servirle». «Ah, qué hermoso, como ese artista que llaman Camarón». «Buenoooo», concluyó él, «análogo».

Agujetas

Otro paisano que conseguimos traer por aquellas fechas fue a Agujetas, el cual, por decisión propia, se presentó 15 días antes del concierto. Venía sin maleta ni otro equipaje que lo puesto: traje negro, camisa blanca y ropa interior que lavaba cada noche en la bañera del hotel. Nunca me expliqué de qué se alimentaba porque solo tomaba café negro. Yo trataba de salir temprano del trabajo y allí que nos íbamos a dar vueltas por París hasta la tantas de la madrugada. Por entonces llevaba todos los dientes de oro aderezados por una cicatriz que le cruzaba media cara, pelo más bien largo de un negro «retitiño», como decía él mismo, y una mirada selvática que hacía temblar a la concurrencia y desvanecerse a las *demoiselles de la bourgeoisie parisienne*.

Esa y las sucesivas veces que volvió por la ciudad, curiosamente, mantuvimos un trato de lo más cariñoso y pacífico, aunque si tuviera que contar anécdotas de aquellos viajes daría para elaborar un tratado científico por lo que tuvieron de curiosidad antropológica. Pero, bueno, lo que importa es que todas sus actuaciones fueron inolvidables, incluida la vertiente levantisca y provocadora cuando le daba por insistir en letras como «la virgen del pilar no quiere ser francesa, que quiere ser capitana de la tropa aragonesa», por el mero gusto de chichar al personal franchute. Si me venía alguien quejándose de que aquello era una descortesía hacia el público francés, no tenía más remedio que decirle que yo estaba *profondément désolé*, pero que para eso estábamos en el país de la libertad de expresión. En cambio, cuando cantaba por siguiiriyas, por martinetes o por tonás, no había quien se inmutara. Qué curioso. Y es que Agujetas era como un planeta fuera de cualquier órbita y, su cante, diametralmente opuesto al de esos asteroides que tanto abundan en el espacio intersideral del flamenco contemporáneo que confunden cante con canción.

La saeta

Otro momento destacado en la historia de Flamenco en France fue en el año 83, cuando a Frédéric y a mí se nos ocurrió la peregrina idea de organizar una serie de conciertos de saeta, cosa que no se había hecho en la vida y por la que no apostaba ni el gato. Todo el mundo trató de convencernos de que aquello era una locura y que, económicamente, iba a suponer el fin de la Asociación. Para entonces, mi querido amigo Deval y yo teníamos ya suficiente olfato y tiros dados como para conocer el cotarro, así es que nos arriesgamos y tiramos hacia delante. Y lo más gracioso fue que funcionó a las mil maravillas. Ante el asombro general, el público parisino respondió con inmenso respeto e interés. Incluso tuvimos la suerte de que la televisión francesa nos propusiera entrevistarnos en el telediario del medio día. Frédéric y Marthe Callede se fueron desde sus respectivos trabajos a la cadena y yo me encargué de llevar en mi coche (uno de esos escarabajos alemanes) a los cuatro saeteros: Manolo Zapata, de setenta y tantos años, especialista en la saeta primitiva de Arcos; el Guapo de Jerez, con su pañuelito en mano; Antonio de Patrocinio y Frasquito de Puente Genil, que cantaban mano a mano la saeta cuartelera. Recuerdo que aquel medio día estaba París embotado de coches y no nos podíamos permitir llegar tarde, así es que en uno de los bulevares se me ocurrió meterme por el carril de los autobuses para ganar tiempo, lo cual estaba prohibidísimo. Manolo Zapata, que además de buen cantaor y experto jinete había sido taxista en Arcos durante mucho tiempo, saltó: «pero, chiquiyoooo, por qué te metes por ahí, no ves que te van a multar». A lo que el Guapo respondió a quemarropa: «porque lezaledercaraho, joé, pa ezo e de jeré». A Zapata le dio la risa tonta y los cinco estuvimos carcajeándonos hasta llegar al edificio de la tele. Aquel empujón publicitario nos vino de perillas



Saeteros en París. De izq. a dcha.: Frasquito de Puente Genil; Antonio de Patrocinio; Frédéric Deval; Manolo Zapata; Paco de la Rosa y Juan Romero Pantoja, El Guapo de Jerez.

porque incluso algunos periódicos nos pidieron artículos que firmamos Frédéric y yo al alimón, entre otros el propio Figaro. En vista del éxito, todo el mundo estuvo por que se repitiera la experiencia.

En los años consecutivos trajimos a Quiqui de Castilblanco, María Soleá, Pepe Montaraz, Rubichi, Ana Peña, el Locajo, el Salmonete... Después de husmear por Notre Dame, Saint Julien le Peuvre, Saint Eustache y otras iglesias parisinas, nos inclinamos por Saint Luis en Ile, ya que reunía las mejores condiciones acústicas, aunque no descartamos hacerlo también en una serie de abadías francesas. Precisamente, una de ellas hacía tiempo que la teníamos en el punto de mira: Fontfroide.

La abbaye de Fontfroide

La abadía de Fontfroide, Fontfreda o Fuentefría, como se diría en español, fue creada en el año 1080 por una comunidad de la orden de San Benito, aunque no tardó en ser destinada a la orden del Císter, cuyos monjes fundarían, entre otros, el monasterio de Poblet. Durante la cruzada contra los albigenses este lugar se convirtió en el centro de la ortodoxia frente al catarismo. Su papel en la historia fue tan importante que incluso uno de sus abades, Jacques Fournier, fue nombrado papa en 1334 con el nombre de Benedicto XII. La orden del Cister se mantuvo allí hasta principios del siglo XX, cuando fue comprada por Gustave y Madeleine Fayet, en 1908, con motivo de la desamortización francesa. Ellos se encargarían de su restauración y de convertirla en el centro del mecenazgo y las artes del Languedoc-Rousillon. Nicolas d'Andoque de Sérège, nieto de Gustave y Madeleine Fayet, era precisamente quien dirigía el grupo Péchiney donde trabajaba Frédéric Deval.

Un día de abundante nieve ambos me invitaron a comer para hablar de ello. Con el entusiasmo del vino, aprovechamos para imaginar lo bien que sonaría el flamenco en la mencionada abadía. Semanas más tarde nos desplazamos Frédéric, Evelyne y yo a conocer el sitio, el cual se encontraba como a diez kilómetros de Narbona, en pleno corazón del Languedoc. Aquel lugar era verdaderamente impresionante, sus jardines, sus claustros, iglesias, bibliotecas, refectorios, celdas... estaban perfectamente conservados y aún olían a fraile. Y lo mejor era que d'Andoque estaba eufórico de recibirnos, agasajarnos, enseñarnos cada uno de los rincones de aquella joya cisterciense. Era como estar en el libro de El Nombre de la Rosa. De hecho uno de los personajes de esta novela está enterrado allí. Lo que más me sorprendió fue cuando nuestro anfitrión me dijo que todavía quedaban pasadizos y sótanos por explorar, pero que le daba mucha pereza hacerlo.

Estuvimos estudiando los espacios con la acústica más apropiada, ya que en algunos el eco duraba demasiado tiempo, e imaginando las voces que podían pegar allí. Uno de los primeros conciertos fue de saetas y por fin pude traer a mi querido amigo Rubichi. Era invierno y hacía uno de esos fríos que cortan las orejas. Diego Rubichi venía vestido de domingo. En una sala contigua al lugar del concierto, en cuya labrada chimenea ardían unos leños para caldear el ambiente, él no hacía más que frotarse las manos y deambular de un extremo a otro. Cada vez que volvía a la chimenea levantaba la mirada hacia un busto de Voltaire que había sobre la encimera de mármol. De nuevo una vueltecita y otra vez a frotarse las manos ante el fuego y a escrutar los abundantes rizos de la cabellera del filósofo. Dado que Rubichi era un hombre de pocas palabras, cuya sabiduría lo empujaba a hablar únicamente cuando era imprescindible, parece ser que en aquella ocasión encontró el momento adecuado y, poniendo cara de gitano boquiabierto, comentó: «Joé, zi ze parece a mi tía Dolore».

Como era su costumbre, Rubichi se entregó de una manera que solo él sabía hacer. El público quedó desorientado por lo inaudito de aquella voz a palo seco hecha de resuellos y palpitaciones en la que había tanta nobleza y tanta verdad. Y eso que la sala estaba llena de profesionales del espectáculo y de los medios de comunicación poco acostumbrados a dejarse epatar. Pero es que una cosa es cantar bien y otra llegar al alma humana con esa convicción. Y es que del cante de Rubichi brotaba la generosidad de quien, a cambio de nada, ofrece el único cacho de pan que tiene para llevarse a la boca. ¡Qué grande era!

Así pues, durante años, nuestros amigos cantaores llenaron de saetas el tedioso silencio de las iglesias de Francia. Mientras tanto seguía la desenfrenada carrera de conciertos, tratándose, como es natural, de guardar siempre un consenso entre los miembros del Consejo. Desfilaban por París Miguel Vargas, José Luis Postigo, Enrique Morente, Paco Cortés, Carmen Linares, Pepe Habichuela, Chano Lobato, Romerito de Jerez, Luis de Córdoba, Carmen Albéniz, Calixto Sánchez, Pedro Bacán, Manuel Soto el Sordera, su hijo Enrique Soto, Moraíto, Agujetas, Mateo Soleá, Antoñito Jero, Manuel Moneo, Luis Moneo, El Barullo, Curro Malena, Manolito de Paula, Carmen Ledesma, Antonio Moya, Concha Vargas, Manolo Sanlúcar, Isidro Muñoz, Vicente Amigo, Juana Amaya, José de la Tomasa, Juanito Varea, Pepa de Benito, Inés Bacán, El Funi, Carmen Cortés, Gerardo Nuñez, Chaquetón, Mario Maya Marote, Fernanda y Bernarda de Utrera, Paco del Gastor, Rancapino... Asimismo se organizaron conciertos con artistas de otras nacionalidades, como fue el caso del cantaor Paco el Lobo o el guitarrista Terry Fleming, a quienes el flamenco en este país debe tanto.

En fin, que es imposible, así de cabeza, recordarlos a todos y a sus respectivos acompañantes (guitarra, baile, palmas), máxime cuando no se trataba de un concierto por viaje, sino que hacíamos lo posible por combinar el máximo de actuaciones con

objeto de que resultase lo más rentable posible para ellos. Muchos de estos artistas siguieron viniendo a lo largo de los años y participando en giras por Francia e incluso por el extranjero. En realidad cada uno merecería un capítulo a parte por lo que tuvieron de genuino, al igual que la amistad con otros como Enrique de Melchor o Paco de Lucía, con quien compartimos no pocas carcajadas. Ambos tenían en común, al igual que Moraíto, Pedro Bacán y tantos otros, la sencillez de la gente grande, la generosidad de los que saben dar su sitio a los demás, sean quienes sean. Nada que ver con esos divos que en plena madrugada se despiertan en mitad de un sueño, encienden la luz de la mesita de noche y se firman un autógrafo a sí mismos antes de seguir durmiendo.

1984

En 1984 fui nombrado Presidente de Flamenco en France y me estrené trayendo a Fernanda y Bernarda de Utrera, lo cual me obligó a viajar no sé cuántas veces a esta localidad para fijar con ellas los pormenores de los diversos conciertos y las grabaciones que pretendíamos hacer en la colección Ocora de Radio-France. La condición principal, por parte de las hermanas, fue venir con sus sobrinos Inés y Enrique, ya que Bernarda andaba pachucha y era una manera de sentirse más arropada. La elección del guitarrista fue delicada, optándose finalmente por Paco del Gastor, quien las acompañó magistralmente. De hecho, el doble disco editado por Ocora con ese motivo ha quedado como una referencia para la historia del cante, y eso que se hizo al vuelo, con una parte de sus actuaciones en el Carré Silvia Monfort y otra en los estudios de Radio France de una sentada. La estancia de las de Utrera también estuvo llena de momentos inolvidables, sin hablar del contraste entre la espontaneidad castiza de Bernarda y el refinado tacto con que su hermana Fernanda hablaba a todo el mundo. Pero más enternecedor era aún el esmero con que explicaban a sus sobrinos Inés y Enrique lo dura que debía ser la vida en una ciudad como esta para todas esas «criaturitas que no tienen nada que llevarse a la boca». Paco del Gastor era quien disponía de la última palabra a la hora de comer en tal o cual restaurante. Entraba él primero, echaba un ojo por los cuatro rincones, porque el otro lo seguía teniendo en la calle, y dictaminaba: «aquí no, primo, que eta gente e de la que no ze lava la mano pa cociná». Y seguíamos toda la panda la peregrinación por los antros del Marais, de los grandes bulevares o de la rue Mouffetard.

Peña sí, peña no

El 25 de octubre del 85 y después de dos años de interminables obras inauguramos el local donde teníamos pensado fijar la sede, celebrar nuestras reuniones e invitar a los artistas después de cada concierto. Para entonces había entrado gente nueva en el Consejo y otros como Peter Higginson y Raj Isar habían sido destinados a otros países. El dilema que empezaba a plantearse ya era seguir con nuestra tarea inicial de promoción del cante, como siempre habíamos hecho, o dedicar aquel local a una peña flamenca. Esto, como es comprensible, atraía a una gran mayoría de afiliados que deseaban tener un sitio donde juntarse los fines de semana para disfrutar de un «ambiente flamenco». Para qué «complicarse» la vida como nos la «complicábamos» algunos con tanto trajín de conciertos, gestiones y pérdida de tiempo si lo segundo era mucho más gratificante. Esa polémica duró varios años, aunque mientras tanto tratamos de compaginar las dos cosas.

Rancapino y Pedro Bacán

Entre los conciertos más destacados de 1986 podemos hablar del de Rancapino y Pedro Bacán en el gran auditorio de *Radio France*. Ese mismo día teníamos prevista una grabación en la propia casa de la radio para nuestros programas nocturnos en *France Musique*. Quedamos temprano con vistas a que los artistas tuvieran tiempo de volver al hotel y prepararse para el concierto. Llegamos, pues, a los estudios de la radio Rancapino, Pedro, su cuñado Francisco y yo pertrechados de bocatas y cervezas por si la cosa se alargaba. Y acertamos puesto que, debido a un problema técnico todo estaba retrasado, así es que aprovechamos para comer. Sobre las cuatro de la tarde por fin se resolvió el asunto y nos dispusimos a empezar. Se encendieron las luces de los micros y Pedro empezó con una introducción. En el momento en que Rancapino empezaba a cantar se abrió una de las puertas del estudio con gran estrépito. Ante la sorpresa general apareció una señora entrada en carnes y con una túnica hasta los pies diciendo, en macarrónico francés, que lo sentía, pero que tenía que pasar por allí. Se detuvo la grabación y yo le hice señas desde el extremo opuesto para que se diera prisa. De nuevo empezó Pedro. No hizo Rancapinos más que decir ¡ay! cuando volvió la señora con la perra de que se había equivocado y que lo sentía *infiniment*, o sea que tenía que pasar otra vez. Francisco, el cuñado de Pedro, saltó con su habitual ronquera: «Ohú, qué gachí má pezá». Nuevo silencio, nueva introducción de Pedro a la guitarra, nuevo intento de cante. Pero, aunque parezca mentira, la puerta se volvió a abrir por tercera vez y volvió a aparecer la señora con el erre que erre de que se había perdido. Rancapino puso cara de apache cabreado. Pedro resopló levantando las cejas. Entre tanto, apenas faltaban dos horas para que empezara el concierto. «Pero, bueno, ¿qué c... quiere esta tía gorda?», grité yo desde la otra punta. Francisco repitió: «Ohú, qué gachí má pezá».

Y fue entonces cuando el bueno de Rancapino saltó como si acabara de tener una revelación:

–¡Pero, Paco, si es la prima Montse!

–Cómo... ¿la prima Montse? –me extrañé yo.

–Sí, la prima Montse, mi arma, mírale la carita.

Nos fijamos todos en la señora y entonces nos dimos cuenta de que, a la que Rancapino llamaba la prima Montse no era otra que Montserrat Caballé, que se había perdido en el laberinto de pasillos de *Radio France* y buscaba el estudio donde la esperaban para uno de sus conciertos. El sofoco le corría por las sienes, aunque al ver el tardío pero caluroso recibimiento de nuestro cantaor se deshizo en elogios hacia él. Después de disculparse no sé cuántas veces accedió a hacerse una foto con su primo chicanero. Acto seguido lo agasajó con una pianística sonrisa a la par que le tendía la ensortijada mano. Pero Rancapino se la apartó muy digno y le plantó dos besos en los cachetes como quien pone un par de banderillas. Aquello nos retrasó aún más y fue imposible volver al hotel, con lo cual tuvimos que pasar directamente del estudio al gran auditorio, abarrotado ya de público, donde Robert Vidal, Frédéric y yo presentamos juntos aquel magnífico concierto que también haría historia.

Mateo Soleá y el Cagaleri

Durante el verano del 87 me puse de acuerdo con Antoñito Jero, al que me unía una vieja amistad, para que viniera con Mateo Soleá al Gran Auditorio de Radio France. Un día íbamos los dos andando por la calle Nueva y vimos venir a su padre a lo lejos. El Cagaleri se adelantó muy contento y le dijo: «Opá, er paco me va llevá a París». «¿A Paríiii?», se extrañó él, «ezo'stá mu lejo, ¿no, Paco? ¿Y cómo vaii a ir haata allí?» «En avión, opá», repuso Antoñito. «¿En avión? ¡Ay!, hijooo, po no corrái mucho, en». Y la verdad es que no corríamos mucho. El concierto se celebró un mes después y Mateo dispuso de tiempo sobrado para recrearse cantando y que Antonio hiciera algún que otro solo de guitarra. Las críticas fueron excelentes y un vez más se puso de manifiesto la sencillez y grandeza del cante de Jerez. En los días siguientes celebramos en los locales de la peña otros conciertos, aunque ante un público mucho más reducido debido a las limitaciones del espacio. Aun así hubo casi cien personas en cada uno de ellos.

Poco después, en vísperas de la asamblea general, volvió a plantearse el viejo dilema de si seguir organizando conciertos o tirar por la solución peña. Debido al exceso de trabajo, estaba claro que no podían llevarse adelante las dos cosas. Ello coincidió, además, con que nuestro mandato llegaba a su fin y había que elegir nuevo Consejo. Ni a Marthe Calledé ni a mí nos apetecía presentarnos porque éramos los únicos que quedábamos de la primera hornada y, además del cansancio, a ambos se nos hacía difícil conciliar ya nuestras respectivas obligaciones. Así es que ni ella ni yo nos volvimos a presentar a las elecciones pese a contar con el apoyo general. De esta manera, Flamenco en France cambió de orientación y dio prioridad a la vida asociativa de peña, se crearon cursos de baile y guitarra, además de otras actividades relacionadas con el flamenco. Es justo decir que, a pesar de los inconvenientes encontrados a lo largo de tantos años, los sucesivos equipos de dirección han sabido mantener vivo el interés por el flamenco en París, a ellos se debe, sin ninguna duda, el que Flamenco en France siga siendo una referencia en el panorama cultural francés.

Otros proyectos y aventuras

En esa época Frédéric Deval acababa de abandonar su trabajo en Pechiney para cumplir su gran sueño: crear una fundación cultural y dedicarse por entero a ella. Dicha fundación se llamó Meridiano y nos permitió –sin que yo abandonara mis obligaciones profesionales– seguir colaborando en la organización de conciertos de música clásica, contemporánea y, cómo no, de flamenco. Durante 12 años nos encargamos de la colección Flamenco Vivo, Auvidis Ethnic, donde se grabaron, entre otros muchos, los discos de Jerez: fiesta y cante jondo, Rafael Riqueni, Enrique Morente, Carmen Linares, El Chino, Curro Malena, El Torta, Aledo, Tomasa La Macanita, Inés y Pedro Bacán, El Barullo, José Luis Montón, Inés Bacán y Moraíto, Chano Lobato, Fernando de la Morena, Saetas, Rubichi, Morao y Oro... Este último recibió un gran premio en el Teatro de Chatélet junto a otros notables seleccionados ese mismo año, de tal modo que Moraíto, a la par que el músico ruso Rostropovitch, recogieron juntos dicho galardón. Fue aquel un momento emocionante para todos nosotros y del que, curiosamente, no se hizo ningún eco en España, salvo el homenaje que le rendimos en el 93 en la Peña los Juncas de la calle Nueva.

En 1998 Deval fue nombrado Director de la Fundación Royemont y de la dirección ejecutiva del Centro Europeo para la Investigación de Músicas Medievales,

así como del programa de *Musiques Transculturelles*. Ni que decir tiene que aquí entró de lleno el flamenco y su encuentro con los lenguajes musicales orientales con los que compartía elementos de vocabulario rítmicos y modales. Tras las innumerables estancias de artistas flamencos en la Abadía de Royemont (Moraíto, Fernando de la Morena, Pedro e Inés Bacán, El Pele, la Elu de Jerez, Antonito Jero, Macanita, Gerardo Núñez, Jesús Méndez, Manolito Valencia, Pepito del Morao...) y el trabajo de algunos de ellos con músicos egipcios, sirios, libaneses, georgianos, turcos, armenios, iraníes y del propio Magreb, alojados en este lugar de hospitalidad que siempre fue la Abadía de Royemont, no solo surgieron obras colectivas para representarse en algunos de esos países o incluso en el Festival de Avignon, sino que se puso de manifiesto, más que nunca, la confianza inquebrantable en el ser humano y su capacidad de revelarse y transformarse gracias al encuentro con los demás. Experiencias inolvidables en ese sentido fueron nuestras estancias en la ciudad Siria de Alepo. El bandoneonista argentino Dino Saluzzi, diría en una de esas ocasiones: «Royaumont se ha convertido en el único lugar del mundo donde Buenos Aires está a veinte metros de Teherán».

Manuel Morao

Manuel Morao es, sin duda, la persona que mejor conoce el universo flamenco y para quien no existen secretos ni en el baile, ni en el cante, ni en la guitarra. Una enciclopedia viva que a todos nos gusta consultar y tener siempre cerca. Independientemente de nuestro trabajo y de nuestra relación a lo largo de 40 años, es de justicia recordar el paso por París de la compañía de Manuel Morao: Gitanos de Jerez, que vino contratada dos años consecutivos por el Teatro Barrault, de los Campos Elíseos, y el por el Teatro Eduard VII. Durante más de un mes llenaron las salas a diario e incluso tuvieron que prorrogar su estancia en vista del éxito. Dicha compañía, regentada por Manuel Morao y Luis Pérez, venían con Ana María López y una serie de niñas que ella misma había formado, como Mercedes Ruiz, Manuela, Patricia, Ester (de otras, desafortunadamente, no recuerdo el nombre). Otras bailaoras eran María del Mar Moreno y Sara Baras, además de Antoñito el Pipa y el Mistela, entre otros. Pascual de Lorca y Luis Moneo acompañaban a la guitarra. Los cantaores fueron Juana la del Pipa, el Gordo, Paco Clavero, Manuel Moneo, Silverio y Juan Moneo el Torta. No sé si me olvido de alguien. A diario me invitaban al espectáculo y a cenar con ellos. Los lunes era su día de descanso y aprovechábamos para pasear por la ciudad. Generalmente lo hacíamos en grupos, a veces con Manuel Morao, Luis y las niñas. Otras veces solo con los Moneos y Paco Clavero, gitano fragüero de Écija tremendamente serio y que a menudo me decía que París era una ciudad con mucha «indiosingracia». Con ellos batíamos records de kilómetros a pie y luego volvíamos al hotel donde Manuel Moneo se encargaba de hacer un inmenso guiso de papas a la cochambrosa. En cierta ocasión íbamos por la rue de Rivoli y al pasar ante la estatua ecuestre de Juana de Arco (dorada la santa y dorado el caballo), Manuel Moneo me preguntó: «Paco, quién e eeta gachí». «Juana de Arco», le dije. «¿Juana de Arco?, ¿y ezo?». «Pues porque los franceses la aprecian mucho», le expliqué yo. «¿Loo franceee?» –se extrañó él–, «pero eeta gachí no era de Arcoo de la Frontera?».

En lo que al Torta se refiere, nunca me expliqué su habilidad para desaparecer solo en el momento más inesperado, deambular por la ciudad y volver a aparecer –después de tener a todo el mundo preocupado– en el momento justo en que debía salir a cantar. Un día me regaló una corbata gris de seda, que aún conservo, y me dijo que lo llevara a comprarse un «chimilicó de los de la lagartija». Yo no entendí lo que era eso, pero después de muchas explicaciones y con la ayuda de su hermano Luis supe que se refería a un niqui (*chemise Lacoste*) de esos que llevan el cocodrilo bordado, o sea, la lagartija.

Es curioso la sensación que me produce, después de todas estas evocaciones, pasearme por Jerez, y en especial por el barrio de Santiago, y encontrarme con los amigos de toda la vida convertidos en bustos, estatuas, nombres de calles, placas conmemorativas. No sé si eso constituye una tristeza o una alegría, tal vez las dos cosas. En todo caso, ahora que acaba de cerrarse la puerta de una época, hablar del pasado parece casi inoportuno, y sin embargo...

Francisco de la Rosa,

París, octubre de 2020

Galería de raros

Flamencos tocados por la gracia del «age»

Juan Herrera Salazar

Ese cantaor chalao, que canta pegando voces y se deja el cante al lao

Es un tópico frondoso y muy extendido, considerar al flamenco como la música de una vieja guitarra en la que vibra una sola cuerda: la cuerda de la pena. Para gran parte del mundo, el flamenco es la expresión desgarrada y patética de la vida. Para reforzar este tópico, suele citarse la frase de Tía Anica la Piriñaca: «Cuando canto, la boca me sabe a sangre» (Ríos Ruiz: 2009). A cualquiera le impresiona pensar que a esta increíble mujer, le sabía a sangre la boca, solo por cantar, sin haber ido antes al dentista ni nada. No suele tenerse en cuenta que muy cerquita de Tía Anica, en la calle Nueva de Jerez, alguien seguramente estaba cantando «por alegrías». Y es que con el tópico del drama flamenco ocurre como con todos los tópicos (sean de Cáncer o de Capricornio), que hay una parte de verdad y otra de exageración.

En nuestra modesta opinión, el flamenco es la expresión musical de una forma de vivir y sentir la vida, por parte de una comunidad cultural, y por lo tanto, en esa expresión, necesariamente caben todos los sentimientos y desde luego, la alegría, la guasa y el «age», han tenido y tienen desde siempre, una amplia y gozosa presencia.

Todos sabemos que el «tiriquitrán, trán, trán», tan característico del cante por «alegrías», fue un recurso improvisado por el inefable Ignacio Espeleta para ganar un poco de tiempo tratando de encontrar en algún rinconcito de su cabeza, una letrilla con la que iniciar el cante (Quiñones, 1974). El «inventó» fue tan redondo, que ahí se quedó el «tiriquitrán» para siempre. Hablar del ingenio y la gracia de Ignacio Espeleta Madrugón, nacido en 1871, nos conduce inevitablemente a recordar a otros dos evangelistas del humor en el flamenco: Juan Martínez Vilchez Pericón de Cádiz¹ y el no menos mítico Beni de Cádiz².

Estos grandes artistas, además de grandes cantaores, fueron las columnas de Hércules del humor y de la gracia improvisada de la primera mitad del siglo XX. Pero para que éstos titanes no estén solos en ese Olimpo de la alegría, así a bote pronto, les podíamos acompañar con otro «atlante» gaditano, el genial Diego Pantoja³, de cuya

1 Pericón de Cádiz por alegrías
<https://www.youtube.com/watch?v=Q7jS00Z5VCU> (Consultado el 08/10/2020)

2 Beni de Cádiz y Peregil
https://www.youtube.com/watch?v=6rCEdmTey_U (Consultado el 09/10/2020)

3 Diego Pantoja y el Loco de la Colina
<https://www.youtube.com/watch?v=g4navAckHZY&t=424s> (Consultado el 09/10/2020)

gracia e ingenio dentro y fuera del escenario, solo o en compañía de su hermano Picoco, a la sombra de Lola Flores, hemos podido disfrutar en múltiples y memorables ocasiones.

Desafortunadamente, el peso y el prestigio que el drama tiene desde siempre en la cultura española, hace que la mayoría de los historiadores del flamenco, extiendan un tupido velo de indiferencia sobre aquellos artistas tocados por el don del humor, a los que despectivamente, denominan «festeros». Esta injusta calificación dota de razón y de sentido a este modesto artículo, que no busca otra cosa que rememorar desde la admiración, a algunos artistas flamencos más o menos conocidos, que hicieron y hacen de la gracia y el humor, una de sus señas de identidad.

El viaje a ninguna parte

Por empezar por algún sitio este viaje, podíamos recordar a un personaje dotado en vida de fama y leyenda, lo que no le impide ser en la actualidad casi un desconocido. Estamos hablando de Diego Antúnez nacido en Sanlúcar de Barrameda. Antúnez fue un buen cantaor y un gran aficionado al cante lo que le llevó a ser un dominador de los más variados estilos flamencos, como le reconoció Chacón con el que compartió escenario en numerosas ocasiones. Sin embargo, Diego Antúnez fue fundamentalmente, un tipo con mucha gracia cantaor humorista y empresario flamenco en Cádiz, en Sevilla y hasta en Madrid. Antúnez popularizó el cuplé por bulerías de «el bombero» (Gamboa, 2005 p. 411) con el que recorrió con gran éxito la geografía flamenca. Andando el tiempo, ese cuplé fue pieza de éxito en las manos y la voz de Manuel Rodríguez de Alba *El Brillantina*, de Manuel de *Jesulito*, de Nano de Jerez y de *Sardinita* de Cádiz.

Antúnez fue pues el precursor de las bulerías de Cádiz de tipo humorístico, a las que podíamos denominar «de chufla», con clara influencia carnavalesca, entre las que podríamos reseñar aquella que decía, «La otra tarde se coló en mi casa un simpático cigarrón» que grabaría Manuel Vallejo.

También al género de la «chufla» pertenecen la titulada, «En la bombilla señores, me dio a mí una *chiflaura* grabada posteriormente por Pericón y Manolo Vargas. Y es que en la bahía hay que morir y por eso no podemos olvidarnos de Tío Gineto o Gineto de Cádiz⁴, un artista dotado de una gracia natural, fue descendiente de una extensa saga de artistas gitanos gaditanos intervino en el mítico espectáculo Calles de Cádiz con el que recorrió toda España. Así como de Orillo de Chiclana, u Orillo del Puerto⁵, que de las dos maneras se le conocía a Ramón Núñez Núñez que recorrió los festivales flamencos haciendo gala de un cante y un baile por bulería, personalísimo y como no hay dos sin tres, hay que acordarse de Chano de Mela: filósofo callejero, lo definió el Diario de Cádiz alcanzó fama y popularidad tras sus intervenciones en el programa de televisión «Bienaventurados», presentado por María Jiménez.

De Madrid al cielo

Otro humorista flamenco mítico y poco conocido en la actualidad sería Pedro Martín, *El Chato* de las Ventas⁶. Este curioso cantaor madrileño gracias a su sentido

4 Tío Gineto

https://www.youtube.com/watch?v=9P_REnytfOc (Consultado el 05/10/2020)

5 Orillo de Chiclana

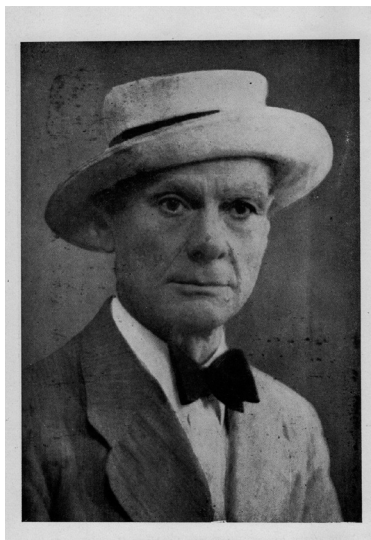
<https://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com/2014/05/> (Consultado el 05/10/2020)

6 El Chato de las Ventas

del humor, gozó de cierta fama y popularidad en los años anteriores a la guerra civil. Durante el conflicto y en aquel Madrid sitiado, *El Chato*, acompañado por su guitarra, se transformó en un cronista de actualidad. Al pie del frente de guerra y creando letrillas satíricas que no dejaban títere con cabeza, entre los opositores al régimen republicano, *El Chato* cantaba por fandangos, tanguillos o caracoles, haciendo reír a los soldados con su envidiable gracia y comicidad. Existen numerosos discos de pizarra que dan testimonio de aquella voz característica y de su gracia e ingenio. Terminada la guerra, *El Chato* fue detenido en Cáceres y condenado a muerte por los vencedores y ahí termina la historia y comienza su leyenda, según la cual, estando en su celda durante la noche previa a su ejecución y a consecuencia de una crisis de miedo insuperable, el cantaor sufrió un colapso y murió. (Vega, J. Rios, M. 1988 p. 239)

A la mañana siguiente, cuando miembros del pelotón de fusilamiento fueron a buscarle, se lo encontraron muerto encima del jergón, con un detalle sorprendente, el cabello de su cabeza que siempre fue de color oscuro, en apenas unas horas, se había vuelto de color blanco.

Fuera como fuere, con la muerte del *Chato* no murió ni su personalidad ni su estilo pues por cosas del destino, de aquél talento republicano surgió en el bando nacional, un imitador de signo contrario: Emilio «el Moro»⁷, que copiando los modos y maneras de *El Chato*, alcanzó una gran fama y proyección en la España de Franco y durante los primeros años de la dictadura. En aquellos años, no era difícil toparse en las gasolineras con cintas de un señor risueño y orondo, tocado con su característico féz de color rojo, acompañado de su guitarra, con la que interpretaba sus inconfundibles fandangos cómicos. Emilio era presencia frecuente en los programas de radio y televisión donde además de cantar sus coplas satíricas de carácter costumbrista y de actualidad, hacía alardes de guitarrista virtuoso acompañándose con su instrumento situado sobre la cabeza, sobre su hombro o tras su espalda, mucho antes de que lo hiciera Jimi Hendrix.



Ochele, la gracia bailando

El tercer eslabón de esta saga de fandanguistas satíricos lo ocuparía, el sevillano Pepe da Rosa⁸, personaje que gozó también de gran popularidad en los años sesenta y setenta, con frecuentes apariciones en televisión y una respetable cantidad de discos en el mercado.

Casi al mismo tiempo, un cantaor tan largo y ortodoxo como Juanito Valderrama, llenaba los teatros junto a su mujer, Dolores Abril, protagonizando una serie de «peleas matrimoniales fingidas», interpretadas por fandangos, siendo un claro precedente flamenco del éxito que años más tarde, alcanzaría el dúo sudamericano, Pimpinela.

Pero como no solo de fandangos viven el hombre y la mujer, recordemos ahora un personaje originalísimo nacido en Jerez. Se trata de un bailaror inclasificable, un bailaror heterodoxo llamado Ochele que según el testimonio de Juan

<https://www.youtube.com/watch?v=eB262IaZ8BI> (Consultado el 24/10/2020)

⁷ Emilio el Moro

<https://www.youtube.com/watch?v=EdEwKne9D7Y> (Consultado el 10/09/2020)

⁸ Pepe da Rosa <https://www.youtube.com/watch?v=pnJmDpDHP2g> (Consultado el 20/09/2020)

de la Plata (op.cit. 2001 p. 143-144), «fue el creador de “El Cepillo de Santa Marcela”, un baile que no era por bulería, ni por soleá, ni por nada; sino un invento suyo, pero muy gitano, y con el que uno se tenía que morir de risa. Ochele fue bailaor y torero cómico de los años veinte, que solía pasearse por la acera, con un pañuelo en la cabeza, que de vez en cuando iba a remojar a la fuente de la plaza del Arenal. Ochele vivía a la que cayera, siempre a salto de mata, deseando que alguien le pidiera bailar su famoso baile».

Las bulerías de la chaqueta que bailaor posteriores a él imitaron, fueron una creación de Paco Valdepeñas⁹ nombre artístico de Francisco Cortés Escudero. Nacido en Valdepeñas, ciudad a la que homenajeó con su trayectoria artística era todo un genio del cante y del baile y ya que hablamos de ingenio tenemos a Martín Revuelo¹⁰, nombre artístico de Martín Giménez, que nació en Vallecás, pero que desde niño vivió en Sevilla, donde hizo pareja artística con la trianera Juana la del Revuelo. Martín fue un cantaor y bailaor tan ingenioso que fue el creador de las «bulerías autonómicas», cantadas en vasco, catalán, gallego y castellano.

Los andares de Jerez

Con bastante probabilidad, de la estela de aquel bailaor genial y casi desconocido Ochele, desciende el baile de dos grandes artistas jerezanos: Roque Jiménez, el Gran Roque y José Vargas, El Mono de Jerez.



Una fiesta en el matadero municipal de Jerez, de derecha a izda., 2ª Manuela, madre de Luis Lara, 3ª la hermana de Roque, 4ª Fernanda Jiménez, esposa de Juan Morao, 6º Roque Ramírez Jiménez vestido de chaqueta, 8º María Jiménez La Guillena. Fuente: Propiedad de Manuel Naranjo Loreto

⁹ Paco Valdepeñas

<https://www.youtube.com/watch?v=Qonwwf8qaoU> (Consultado el 20/10/2020)

¹⁰ Martín Revuelo

<https://www.youtube.com/watch?v=rw1QBDbiPkQ> (Consultado el 20/09/2020)

https://www.youtube.com/watch?v=sj_Q9Urw64Y (Consultado el 20/09/2020)

El Gran Roque fue un artista no profesional, que alternó su trabajo en el matadero municipal de Jerez, con sus escaramuzas artísticas por festivales flamencos, películas de cine y hasta el Circo, en las décadas de los cincuenta sesenta y setenta. Aunque perteneciente a la saga de los Jiménez, este primo de los Moraos, aparece con el nombre de Roque Ramírez en los créditos de la película de Edgar Neville «Duende y misterio del flamenco» de 1952¹¹, y con el sobre nombre de El gran Roque en las carteles flamencos de la época. Roque era un bailar excéntrico y originalísimo, que salpicando de humor del bueno, llenaba de arte los escenarios y la vida. En cierta ocasión fue contratado por un bodeguero para sacrificar un animal que tenía en la bodega. Al llegar a la bodega y ver que el animal a sacrificar era un caimán, le dijo al bodeguero que le diera el dinero a Tárzán, que él no mataba caimanes¹².

La primera vez que vi bailar a José Vargas El Mono¹³, fue en Madrid, en una gala del espectáculo de Navidad Flamenca dirigido por Manuel Parrilla. Aquella noche, en el Centro Cultural de la Villa, todo transcurría en un ambiente agradable, aunque la excesiva formalidad protocolaria de la sala municipal, le restaba calor a la gala. Recuerdo haber disfrutado aquella noche, del cante joven de Macarena de Jerez, Elu de Jerez y de la voz flamenquísima e inconfundible de Fernandito Terremoto. En un determinado momento de la noche, uno de los componentes más mayores del elenco, El Cuchara. Se sintió indispuerto, razón por la cual el espectáculo debió de interrumpirse hasta que el artista fue trasladado a un centro sanitario. El público aguantó la espera sin moverse, hasta que tras momentos de incertidumbre, parte del elenco volvió al escenario. No era difícil adivinar en su semblante, la preocupación por el repentino malestar del compañero.

La tensión y el desconcierto se dejaban ver bajo los focos, donde todos trataban de sobreponerse.

En ese preciso momento dio un paso al frente la figura «chaplinesca» de José Vargas, El Mono de Jerez, que con sus gestos de cara, sus brazos y piernas, fue desplegando un inagotable repertorio de amagos desplantes y remates, en un auténtico alarde de baile y cante por bulería. Tras más de veinte minutos ininterrumpidos de carcajadas por parte de los presentes, la sala se puso en pie en medio de una ovación de más de diez minutos. A partir de aquella noche mágica que aún guardo en mi corazón, José Vargas, el Mono subió a lo más alto del altar de mis flamencos preferidos donde después de tantos años, sigue.

Como herederos directos de aquel Mono podríamos situar a otros dos artistas jerezanos: Joaquín Grilo y desde luego, el talento cómico más genial que ha dado al mundo mundial el Barrio de Santiago, el gran Tomasito.

Recuerdo como si fuera hoy, la aparición de Joaquín Grilo¹⁴ sobre el escenario del desaparecido Teatro Albéniz de Madrid. Fue durante el espectáculo creado exprofeso, para el lucimiento y proyección del emergente en aquellos días, Joaquín Cortes. El espectáculo del que solo se realizaron una docena de representaciones, se completaba con la bailarina Lola Greco, pero el que ponía en pie noche tras noche el teatro, era un casi desconocido Joaquín Grilo. Recuerdo perfectamente su figura enfundada en una camisita negra perlada de lunarcitos blancos, con un pañuelito al cuello. Con esa manera suya de bailar sin moverse, mirando al público y jugando

11 Ese mismo año estuvo con Alan Lomax en la sesión de El Altillo, de la que no hay constancia fonográfica.

12 Roque Ramírez Jiménez trabajaba en el matadero municipal de Jerez.

13 José Vargas «el Mono de Jerez».

https://www.youtube.com/watch?v=5kFC3B6s_SE (Consultado el 20/09/2020)

14 Joaquín Grilo/ Moraito Chico

<https://www.youtube.com/watch?v=xRulzF5KVhoín> (Consultado el 20/09/2020)

solo con los brazos en un constante y acompasado coger y soltar algo invisible que agarraba del aire.

A continuación, y siempre a compás de un taconeo por bulería, dislocaba los hombros combaba la espalda y adoptando andares simiescos, recorría el escenario de punta apunta, cojeando a la manera de El Mono.

El público que nunca había visto bailar de esa manera, se ponía en pie asombrado, rompiéndose las manos en un aplauso, con una sonrisa en los labios de oreja a oreja.

Hippytanos

El otro posible heredero de El Mono es el genial Tomasito¹⁵. De Tomasito podríamos escribir un libro a base de apariciones geniales de las que a lo largo de los años, hemos sido testigo, pero por recoger una imagen que resuma la proyección internacional de este genio de Santiago, traigo aquí la cara de divertido asombro del gran Wynton Marsalis, trompetista y sumo sacerdote del jazz tradicional y director

del Lincoln Center de New York, donde al frente de una impresionante Big Band, acompañó a Tomasito en una presentación en la ciudad de los rascacielos.



Fco. Javier Ramirez Cachi

Fotografía de Francisco Javier Ramírez "Cachi"

Punto y aparte merecelatrayectoria de otro genio del Barrio de Santiago, el incomparable Diego Carrasco¹⁶. «Cuando todo da lo mismo, ¿porque no hacer alpinismo?» se preguntaba hace años este chamán del compás. El humor y el lirismo han sido desde sus comienzos las piernas de este Diego Carrasco con las que ha avanzado con paso firme por el mundo de la música, este artista personalísimo. Desde sus surrealistas bulerías de la «Peña del Bollo», a sus colaboraciones con el poeta Carlos Lencero en la «Taberna de los cinco toreros», Diego tiene predilección por el humor flamenco, lo que le permite abordar a lomos de su característico «soniquete», asuntos tan heterodoxos como la tabla periódica o los chatarreros siderales.

Por ir terminando por algún extremo este breve y atropellado recorrido por el humor en el flamenco, volvamos los ojos a los jóvenes, que siguen la senda de sus maestros, pero con personalidad y acentos propios. De Cádiz, del carnavalero barrio de La Viña brota el talento de David Palomar¹⁷.

15 Tomasito con Wynton Marsalis https://www.youtube.com/watch?v=zgWafwdmt3o&list=RDzgWafwdmt3o&start_radio=1 (Consultado el 20/09/2020)

16 Diego Carrasco

https://www.youtube.com/watch?v=YDWnet_fLic (Consultado el 20/09/2020)

17 David Palomar https://www.youtube.com/watch?v=XOIGR0s1_30 (Consultado el 01/09/2020)

Este cantaor, devoto de Pericón, del Beni, del archimaestro Chano Lobato¹⁸, y «del tío de la tiza», es un gran dominador de los estilos de Cádiz y por si esto fuera poco, es asimismo creador de espectáculos musicales, que a la manera de los shows de cabaret, fusionan textos, músicas y bailes con una intención de comicidad teatral y flamenca.

El otro representante del joven humor flamenco del que hablábamos es el inconfundible Juan de la Morena¹⁹.

Hijo del también artista flamenco y amante del humor, Fernando de la Morena, Juan tiene ese raro don de convertir cualquier fiesta en la que él aparece, en un auténtico acontecimiento. Juan es un dandi flamenco que viste con absoluta normalidad unos trajes de estampados imposibles, pero que en su modo de desenvolverse, son complementos flamencos perfectamente adecuados y coherentes. Juan hace de la bulería la banda sonora de la vida, hasta el punto de contagiar su alegría a un robot japonés y hacerle bailar por bulería.

Y como colofón de este grupo de jóvenes talentos, no podemos olvidarnos de un auténtico fenómeno del humor flamenco: Luis Lara, Luis de Pacote²⁰ o «el Comandante Lara», que de estas tres maneras se llama y se presenta este polifacético artista jerezano. Si hablamos de Luis de Pacote, encontraremos a un gran saetero, fiel continuador de la tradición paterna, pero con letras y estilo propios. Si hablamos de Luis Lara, encontraremos a un humorista profesional, una estrella de la radio y la televisión de humor, capaz de hacer reír a la nevera de una funeraria y si hablamos de «el Comandante Lara», estaremos delante de un mito, un personaje de ficción de enorme popularidad en toda España. Fuera como fuere, Luis Lara con cualquiera de sus heterónimos es un flamenco cabal, uno de los continuadores de esa añeja tradición flamenca que hemos tratado de recordar aquí, que une la risa con el arte. Porque como dijimos al principio de este texto, el flamenco es la expresión musical de una forma genuina de vivir y sentir y por lo tanto, el humor y la risa, aunque tengan peores jefes de prensa que la pena y el drama, son componentes esenciales de esta cultura Patrimonio de la Humanidad.

Bibliografía

De la Plata, Juan (2001). Los gitanos de Jerez. Jerez de la Frontera. Edición de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces.

Gamboa, J.M. (2005) Una historia de flamenco. Pozuelo de Alarcón. Espasa Calpe.

Quiñones, F. (1974) De Cádiz y sus cantes. Llaves de una ciudad y un folklore milenario. Sevilla. Fundación José Manuel Lara. Edición de 2005.

Ríos Ruiz, M. (2009) https://www.diariodejerez.es/festivaldejerez/Tia-Anica-PirinacaPureza-desgarro-Jerez_0_238776121.html (consultado el 25/10/2020)

Sánchez Reyes, J.M (2018) https://www.diariodecadiz.es/cadiz/angel-disparate-entran-compas_0_1257474431.html (Consultado el 25/10/2020)

¹⁸ Chano Lobato hablando de Espeleta <https://www.youtube.com/watch?v=Kbe6zC6PbdM>

¹⁹ Juan de la Morena

<https://www.youtube.com/watch?v=Ya9OVCWm32o> (Consultado el 05/09/2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=EXQU8xBnpZ4> (Consultado el 05/09/2020)

²⁰ Luis de Pacote <https://www.youtube.com/watch?v=NOUyxZ3fOkc&t=38s> (Consultado el 05/10/2020)

Vega, B, y Ríos, M. (1988) Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Madrid. Caja de Ahorros de Jerez. Cinterco.

Normas de publicación de originales

Revista de Flamencología acepta colaboraciones en forma de artículos de investigación y divulgación originales e inéditos. Ni el texto ni los argumentos o conclusiones principales del artículo deben haber sido publicados con anterioridad. Toda contribución que esté en proceso de edición en *Revista de Flamencología* no deberá enviarse a otros medios ni podrá estar sujeta a procesos simultáneos de evaluación en otras revistas.

La fecha límite de recepción de originales es el 30 de septiembre de cada año.

Revista de Flamencología arbitra sus contribuciones por medio del sistema de evaluación por pares externos y anónimos. Todas las colaboraciones se publicarán bajo licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0 ES)

Antes de enviar una propuesta recomendamos la lectura atenta de las normas editoriales de la revista.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Todos los artículos pasan por dos procesos de evaluación: la evaluación interna y la evaluación externa. La evaluación interna la realiza el comité editorial de la revista. En ella se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia del contenido del artículo con el perfil editorial de *Revista de Flamencología* y la calidad de la escritura.

Los criterios específicos de esta evaluación son:

- Interés y pertinencia de la temática abordada.
- Presentación de una hipótesis o problema de investigación claros.
- Concreción en el argumento y en la manera de desarrollar las hipótesis.
- Adecuación del aparato crítico (notas y referencias bibliográficas) con el tema y problema tratados.
- Calidad de la escritura, tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Un deficiente nivel de escritura será motivo suficiente para rechazar el artículo.

Una vez superada esta primera fase, el manuscrito (cuyo autor se mantiene anónimo) se envía a dos especialistas ajenos al comité editorial. Los evaluadores externos revisan a fondo los contenidos del artículo y tienen la última palabra sobre su publicación o no en la revista. El resultado del arbitraje se hará llegar por escrito al autor con el dictamen definitivo y su argumentación.

NORMAS EDITORIALES

1. Los originales se enviarán como documento adjunto en formato .doc al correo electrónico catedradeflamencologiadejerez@gmail.com

En el texto se indicará la ubicación de las ilustraciones y gráficos, que estarán identificados con números arábigos. Cada imagen debe enviarse en un archivo independiente, en formato TIFF o JPEG, con una resolución mínima de 300 ppp. Los gráficos y dibujos se presentarán en archivos vectoriales. Toda ilustración debe tener un pie de foto, y cada tabla un título identificativo que se presentará en hoja

aparte. No se admitirán imágenes, gráficos o dibujos que no hayan sido mencionados expresamente en el texto.

2. La extensión será aproximadamente de entre 6000 y 12000 palabras, letra Arial, tamaño 12 pts., interlineado 1,5.

5. Los artículos deben incluir dos resúmenes de un máximo de 150 palabras cada uno, el primero en el idioma del artículo y el segundo en inglés. Se incluirán también un mínimo de tres palabras clave tanto en el idioma del artículo como en inglés.

6. Debe incluirse la filiación institucional entre paréntesis después del nombre del autor y añadir una reseña curricular de no más de 5 líneas.

7. El autor recibirá por correo electrónico las pruebas de imprenta y dispondrá de un plazo de 7 días para su corrección, que deberá limitarse a la subsanación de posibles erratas y a pequeñas rectificaciones; no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto.

8. Las notas se presentarán al pie de cada página, con un tipo inferior de letra (10 pts.).

9. Las citas textuales irán entrecomilladas dentro del texto si no ocupan más de tres líneas. En caso de ocupar cuatro líneas o más, se escribirán en párrafo aparte dejando un espacio y un tipo inferior de letra (10 pts.) y sin comillas. Toda cita o mención a textos específicos deberá ir seguida de la correspondiente referencia. Las referencias deben hacerse en el cuerpo de texto según el sistema autor-fecha: (Ruiz, 1978: 287-294), Fernández (1976: 31).

11. Las referencias bibliográficas se reunirán al final del trabajo, por orden alfabético. No deben aparecer trabajos que no sean citados o mencionados en el texto.

12. Modelos de referencias:

Libro:

Andrés, Ramón (2005): *Johan Sebastián Bach: Los días, las ideas y los libros*. Barcelona, Ed. Acantilado.

Artículo de revista:

During, Jean (1982): "Revelation and spiritual audition in Islam". *The World of Music* 24 (3): 68-84.

Artículo en obra colectiva o capítulo de libro:

Idel, Moshe (1997): "Conceptualizations of Music in Jewish Mysticism", en *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, ed. Lawrence E. Sullivan, 159-188. Cambridge, Harvard University Press.

Autor como editor:

Nettl, Bruno, ed. (1998): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago, University of Chicago Press.

Recursos en línea:

Nattiez, Jean Jaques (1995): "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu". Trans 1 http://www.sibetrans.com/trans_new/a297/el-pasado-anterior-tiempo-

estructuras-y-creacion-musical-colectiva-a-proposito-de-levi-strauss-y-el-etnomusicologo-brailoiu [Consulta: 22 de febrero de 2005].

Varias obras del mismo autor:

Bouissac, Paul (1976a): *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington: Indiana University Press.

___ (1976b): "The "golden legend" of semiotics". *Semiotica* 17(4): 371-382.

13. Las referencias discográficas y audiovisuales deberán aparecer en listas separadas. Tomarán como base los formatos que se enumeran a continuación. Sin embargo, los autores pueden agregar la información que consideren necesaria para la identificación precisa de la fuente:

Rafael Riqueni (1996): *Alcazar de cristal*. Flamenco Vivo. Auvidis Ethnic

14. La mención a discos o audiovisuales en el artículo deberá contener la información necesaria en el cuerpo de texto o en una nota al pie de página, para que el lector pueda identificarlos en la lista de referencias.

